ABONAMENTE LA ARTA
PLASTICĂ PE ANUL 1966, SE POT FACE LA UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI — BUCUREȘTI, CALEA VICTORIE1155
INSTITUȚII: LEI 204 PE 12 LUNI
INDIVIDUALE : LEI 180 PE 12 LUNI
CONT VIRAMENT: 071020 D.O.B.
FRANCISC ȘIRATO: Tncil

INFLUENȚE Șl CONFLUENȚE ARTISTICE

PETRU COMARNESCU

Arta românească nu a stat și nici nu putea sta înafara marilor tendințe» stiluri și curente ale artei universale.

Popoarele și culturile nu trăiesc niciodată izolate, iar din confruntările cu alte popoare și culturi, ele primesc șî își dau reciproc o seamă de elemente culturale» civilizatorii și estetice. O cultură devine națională cînd, în dezvoltarea ei organică, dobîndește anumite trăsături caracteristice, manifestă anumite fenomene specifice, afirmă cu continuitate și în mod frecvent anumite valori spirituale. Pe fondul de străvechi însușiri și experiențe promovate în condiții social-istorice proprii, timpul schimbă și îmbogățește cultura și arta unui popor, ducînd, în funcție de noi condiții sociale, la noi sinteze, care uneori contrazic, măcar parțial, pe cele anterioare, iar alteori Ie depășesc calitativ.

Nu ne ocupăm aici de sinteza originală la care a ajuns, încă de mult, arta noastră populară, cu o continuitate ce-și pierde rădăcinile în cultura neoliticului de pe aceste meleaguri, unde a trăit și trăiește poporul nostru, cum nici de sinteza originală, realizată în cuprinsul artei feudale din țările noastre.

Este foarte interesant de urmărit ceea ce am avut al nostru și ceea ce am preluat creator de la alții. Problema influențelor în cultură și artă constituie una din îndeletnicirile de bază ale istoricilor și criticilor, ale filozofilor culturii și istoriei. Multă vreme, la noi ca și în alte țări, în istoriografia și critica burgheză a predominat această problemă a influențelor venite dinafară față de problema însușirilor proprii, față de puterea de asimilare și depășire în sinteze proprii și originale, pe care au dovedlt-o făuritorii anonimi sau culți ai artei noastre. Și la noi, șl în alte părți ale lumii, neprivindu-se dialectic fenomenele culturii și ale artei, adică prin interacțiunea diferitelor elemente constitutive, prin trecerea în sinteze a unor influențe și depășirea unor contradicții, s-a dat, în analize și cercetări, o mai mare însemnătate, influențelor, decît unor constante de viziune, stil și tehnică, unitare în pofida variațiunilor și transformărilor impuse de timp, de schimbarea condițiilor sociale. Chiar istorici ai
»
culturii sau artei noastre, ca N. lorga, Al. Tzigara-Samurcaș, G. Balș, aceștia mai ales în aprecierile privind arta populară, arhitectura și arta feudală, sau în literatură critici ca Titu Maiorescu și E. Lovinescu au dat uneori o importanță excesivă influențelor, deși erau conștienți, mai ales primii trei, cărora le adăugăm și pe Vasile Pîrvan, de unicitatea și originalitatea artei noastre, de continuitatea ei din îndepărtatele vremuri.

Astăzi, privind lucrurile în complexitatea lor, cu ajutorul metodei dialectice marxiste, înțelegem că în cultură și artă originalitatea nu constă în lipsa de influențe, ci, printre altele, și în felul cum ele au fost asimilate și depășite în sinteza unei culturi, care se constituie pe diferite căi transformatoare, căpătînd mereu noi elemente

ce se polarizează pe ceea ce se afirmă ca esențial și semnificativ în dezvoltarea vieții poporului.
Referindu-ne la arta noastră modernă, se observă limpede cum la mari creatori caGrigorescu, Andreescu, Luchian sau Paciurea, influențele primite au fost contopite într-o sinteză mare și originală, care le depășește pentru că acești creatori au trăit realitatea propriului lor popor și a propriei lor culturi, pentru că au știut ce să aleagă și să primească potrivit cu temperamentul, sensibilitatea șl năzuințele lor, potrivit cu conținuturile de viață pe care voiau să le exprime în forme sau modalități contemporane, Pentru Grlgo-
rescu, școala în aer liber de Ia Barbizon a constituit un prilej de dezvoltare a propriilor însușiri și năzuințe de om deprins cu natura, știindu-i tainele și urmînd o îndelungată tradiție de comuniune spirituală cu ea. Lirismul său, adînc legat de viață, de frumusețile naturii și de vrednicia oamenilor, a găsit în limbajul nou al plein-air-iștilor de la Barbizon și, mai tîrziu, în tehnica impresioniștilor, în folosirea luminii mai vii și mai variate, mari îndemnuri, pe care le-a trecut într-o viziune proprie. Grigorescu a primit multe de la naturalismul și impresionismul francez, după cum în portrete, de la Rembrandt și Courbet, dar el a dat și mai mult, nefiind, de fapt, un elev Ia Barbizon, ci un pictor care a lucrat cot la cot cu pictorii care au părăsit atelierele lipsite de vibrația directă a naturii tocmai spre a trăi viața naturii.
La fel, Andreescu, sub influența Iui Grigorescu șî a surselor sale de inspirație (Barbizonul), a depășit, într-o puternică sinteză originală, influențele primite. Pline de adevăr sînt observațiile făcute de criticul Jacques Lassaigne : «(La Paris, Andreescu n.a.) interoghează cu aviditate muzeele. . . și pe artiștii în viață, fără a se arunca totuși în viitoarea impresto-
Λ
nistă. Se pare că Andreescu rămîne dincolo de îndrazne-nelile care îl înconjoară, mai aproape de natură. Peisajele sale de la Barbizon par a depăși pe cel mai bun Utrillo. Apar deja calități specific românești: spontaneitate și strînsă comuniune cu natura. în cîteva luni, arta lui s-a liberat și s-a afirmat ». (Almanach des Arts, condus de Eugenio DOrsși Jacques Lassaigne, Paris, 1937, pp. 256-257).
Pentru opera artiștilor reprezentativi, important este desigur și ceea ce au primit sub formă de învățăminte de la înaintașii lor din patrie și de la contemporanii lor din lume. Dar mai important este ceea ce au

ION ANDREESCU: Iarna la Barbìion - ulei
NICOLAE GRIGORESCU : Țărancă cu maramă - ulei
dat pe temeiul celor trăite de ei și potrivit limbajului artistic pe care și l-au dobîndit. Marii creatori se impun în istoria artelor și în conștiința obștească tocmai prin ceea ce dau peste ceea ce au primit, prin sinteza de concepție, viziune și tehnica pe care o înfăptuiesc. Cine primește mai mult decît dă este un imitator sau un epigon al marilor creatori; cine dă mai mult decît a primit este un adevărat înnoitor în arta patriei și chiar a lumii.
Credem că raporturile dintre elementele primite de un artist de la alte culturi și arte decît cea a patriei și elementele proprii lui și culturii sau artei sale trebuie judecate nu prin relația fond-formă, cum a procedat Maiorescu, și nici prin sincretism sau sincronism (a ajunge în pas cu vremea, a te integra vremii), cum au procedat Lovinescu și alții. Se cunosc neajunsurile acestor explicații neștiințifice, în care exista ca premiză, mărturisită sau

nemârturisită, simțămîntul unei situații inegale între creatorii noștri și sursele ce i-au inspirat și pe care le-au preluat în diferite forme. Cînd cercetezi în opera lui Eminescu, Arghezi, Blaga, Barbu sau a lui Sadoveanu, Rebreanu, 1. L. Caragiale, Matei Caragiale sau a lui Enescu ceea ce au primit ei de la înaintașii din patrie și de la arta universală, îți dai bine seama că inspirațiile și influențele primite au fost înmiit restituite, sub forma unei creații puternic originale, reprezentative pentru cultura patriei și pentru dezvoltarea artei universale însăți. în artele plastice, pictorii Grigorescu, Luchian, Andreescu sau Petrașcu, Pallady. Ressu. Ghiață sau sculptorii C. BrSncuși și D. Paciurea sau graficienii, totodată pictori, Iser, Vorel. Tonitia — ca să ne
mărginim pentru moment doar la cîtcva nume — au creat opere care rezistă oricăror comparații cu acelea ale contemporanilor lor și ramîn bunuri nepieritoare în istoria artei din patrie șl din lume.
Asemenea mari personalități de poeți, romancieri, muzicieni și artiști plastici nu mai pot fi explicate prin ceea ce au primit de la unele curente și personalități străine — sub forma de influențe și învățăminte, pe care nimeni nu le neagă — ci prin relația dintre ceea ce au primit și ceea ce au dat. Marii creatori sînt ca niște puternice cursuri de apă, care formează rîuri mai mari, iar opera lor constituie locul de întîl-n¡rc _ confluența acestora. Cercecînd mai ales acest loc de întîlnire — mergînd la «cumpăna apelor», cum ar zice Lucian Blaga — între apele venite din depărtări și cele ale noastre — putem înțelege forța și sporul calitativ, componentele și sinteza unei opere artistice reprezentative.
Printr-o analiză a confluențelor s-ar înțelege cum din contactul lui Brâncuși la Paris cu unele curente moderne din anii-pivot ai formării noii sale viziuni, 1907—1910, el s-a orientat spre spiritul folclorului românesc și spre unele modalități de expresie, în special stilizarea, ale artei noastre populare. Curentele șî tendințele moderne confluînd în Parisul anilor aceia — primitivismul și arhaismul, relevat de arta luì Gauguin și de sculptura neagră, simplificarea promovată de cubismul lui Picasso și Braque etc., — Brâncuși nu le-a preluat, dar din confruntarea cu ele s-a simțit mai solidar cu folclorul și arta populară a patriei, luându-le drept sursă de inspirație în Rugăciunea, Cumințenia pămîniului și Sărutul — toate create între 1907 și 1910 și care, curînd, vor fi urmate de primele variante ale Păsării măiastre. Dacă la Paris nu ar fi renunțat la influența rodiniana, pe care de altfel o și depășise prin Supliciul (1906), unde expresia de suferință a copilului are ceva din adîncimea tragicului michelangelian, nu ar fi fost marele înnoitor al sculpturii universale. Școala Parisului l-a ajutat să reia firele cu vechea artă a patriei și să-și definească personalitatea, în cazul lui Brâncuși, el a dat infinit mai mult deck a primit, iar fa confluența noilor curente și ten-
I

dinte, ce ì-au servit mai mult drept confruntare decît l-au influențat, șuvoiul inspirației sale a izbucnit mai puternic și mai original, ajungînd cu timpul la geniale viziuni și tehnici, ce vor schimba întreaga concepție despre sculptură, artistul dovedindu-se a fi marele înnoitor al sculpturii universale.
Fericită confluență a fost și aceea a artei lui Grlgo-rescu cu plein-air-ismul de la Barbizon și cu inovațiile impresionismului. Dar dacă

Grigorescu nu venea la Barbizon și la Vitré cu un adînc simțămînt pentru viata naturii — moștenit de la înaintașii săi țărani
* > · și intensificat prin lirismul și sensibilitatea sa — el nu ar fi ajuns egalul maeștrilor francezi și nu i-ar fi depășit în unele privințe, devenind un genial interpret al vieții oamenilor și naturii patriei.
La fel, Luchian și alti pictori moderni, de care ne vom ocupa mai departe. La fel Paciurea, sculptorul care a folosit învățămintele lui Michelangelo (Gigantul), Rodin (majoritatea portretelor), Bourdelle (unele portrete construite arhitectural), ajungînd la expresii foarte personale, datorită lirismului său, înrudit cu acela al lui Luchian. Nu numai că Paciurea a adus noi expresii în cuprinsul sculpturii universale predominante încă în vremea sa, dar, prin alte lucrări, el a avut geniala sclipire dea da inedite forme sculpturale viziunii bizantine (monumentul funerar Adormirea Ma/ci/ Domnului de la Bellu), iar prin himerele sale a anticipat sculptura aeriană a prezentului, aducînd o visare profund dramatică, de tip expresionist, pe care o au uneori și florile lui Luchian, expresii ale sentimentelor pictorului.
Este necesar a cunoaște — în opera marilor noștri artiști plastici — influențele stilistice primite de ei, pentru a ne da mai bine seama cum s-au contopit în sinteza creației lor. în felul acesta, vom înțelege în ce măsură sînt ei exponenți ai culturii patriei șl al artei universale, în ce măsură opera lor reprezintă o semnificativă confluență de tradiție șl inovație, de românesc și universal. în considerațiile pe care ni le propunem nu vom cerceta în ansamblul lor Influențele stilistice primite de marii noștri creatori, dar vom puncta unele influențe și învățăminte mai importante
și mal vădite, spre a aminti cum au fost integrate și depășite într-o creație puternică și originală. Uneori, tocmai studierea influențelor, învederîndu-ne ceea ce a putut sau vrut artistul să accepte și să selecționeze din ceea ce i se oferă dinafară, ne prilejuiește cunoașterea temeinică a datelor proprii, coordonatele spiritualității și concepției sale, specificitatea temperamentului si sensibilității sale.
Este adesea semnificativ să urmărești ceea ce a acceptat, pe bază de afinitate, artistul, și ceea ce a respins el, tocmai pentru că nu se potrivea cu firea și însușirile sale proprii ori ale culturii din care face parte. Vom vedea că nu toate curentele moderniste au avut răsunet în arta noastră și că, adesea, din cuprinsul unui curent artistic sau din înrîurirea unei personalități predominante la un moment dat în viata artistică internațională, s-au folosit numai anu-mite elemente, socotite în concordanță cu datele artei noastre sau cu însăși firea și însușirile artiștilor noștri. Iar elementele stilistice sau tehnice nu au rămas mai niciodată preluate direct și servil la artiști de seamă, tocmai pentru că ele s-au contopit într-o sinteză complexă și personală.
Considerațiile ce le facem urmăresc, în linii mari, contactele artiștilor noștri cu unele curente și personalități ale creației universale, spre a încerca să desprindem, tot în linii mari, contribuțiile lor proprii. Cercetarea aceasta este mai mult de ordin stilistic, adică aparținînd stilisticii plastice, studiului mijloacelor de expresie, folosite de artiști în creația lor. Așa fiind, ne vom referi mai puțin la conținutul operei, rămînînd de la sine înțeles că determinant în creația unui artist este conținutul de viață, trăirea unor valori și sentimente pe care artistul simte nevoia de a le exprima și a le comunica, iar acestea cer forme de expresie cît mal adecvate,

formele fiind Indisolubil legate de conținut, dar avînd șl o relativă autonomie, La rîndul lor, formele realizate de un artist sau de o școală de artă devin mijloace de expresie pentru alțl artiști, care le folosesc pentru viziunile lor proprii, în arcă, modalitățile tehnice au o mare însemnătate în formarea curentelor șl stilurilor. Ele țin de conținut
și, ca atare, prin ele, artistul dovedește forța de expresivitate a conținutului și propria-i măiestrie.

Din considerații mai ample și totodată mai amănunțite decît le putem face în cuprinsul acestui eseu, s-ar putea desprinde anumite modalități constante sau măcar frecvente, în care marii noștri pictori, sculptori și graficieni au preluat învățămintele și influențele școlilor și curentelor de însemnătate mondială. S-ar putea vedea mai clar că, în genere, arta noastră, veche și nouă, a ocolit excesele, extremis-mele, stridențele și bizarul, în favoarea unor expresii cumpănite de rațiune, în favoarea unui lirism mereu legat de viață și mai ales de frumusețile și luminozitatea ei. Lirismul școlii noastre de artă nu a avut în genere afinități cu cultivarea urîtului, a grotescului, a monstruosului. Coloritul școlii noastre de pictură este intens, puternic, vital, dar în același timp echilibrat și armonios. Compoziția este, în genere, clară și distinctă, mai curînd năzuind la simplitatea esențială, iar nu la aglomerarea de elemente sau la lucrurile încărcate.

De la arta populară (scoarțe, porțî de lemn, ceramică) la arta zugravilor de la Voroneț și la arta Iui Brân-cuși, Luchian, Ghiață se poate vorbi mai curînd de un clasicism — deci de simțămîntul măsurii, al armoniei și echilibrului în expresiile bazate pe un lirism caracteristc, intens, dar nu debordant, și adesea pe metoda conciziei și simplificării, oglindită în special de procedeul stilizării. Spre deosebire de alte popoare, la care barocul cu viziunile, liniile și culorile lui neliniștite, cu aglomerarea și încărcarea de elemente sau motive predomină, la noi predomină concizia clasică. Nu credem să existe artist român care să declare asemeni lui Salvador Dali că « un singur lucru e sigur: urăsc simplitatea sub toate formele ». Noi iubim, dimpotrivă» simplitatea. înțeleasă ca esență a vieții, simțirii, gîndirii.

De aceea nu orice curent sau formulă a putut pi inde la noi, iar înseși curentele moderniste, în cuprinsul cărora am adus contribuții și uneori anticipații, încă le-am tratat în sensul înclinațiilor noastre precumpănitoare.

JIRATO í Ịлioвг certi da I» ilrg (itudiu) — y|a| pi caf<Qn

I

F R A N C I S C

PETRE OPREA

FRANCISC ȘIRATO : Autoportret — ulei (1933)

Organizarea în anul acesta a retrospectivei Francise Sirato de către Muzeul de artă al Republicii Socialiste România se datorează pe de o parte dorinței, îndreptățită de altfel, de a continua, după expozițiile Șt. Dimitrescu (1959) și N. N. Tonitza (1963), prezentarea creației unui alt pictor al Grupului celor patru, iar pe de altă parte necesității de a face cit mai larg cunoscută publicului opera acestui fruntaș al picturii românești dintre cele două războaie mondiale. Aceasta și pentru simplul motiv că tablourile artistului intrau adeseori din atelierul său direct în colecții particulare, fără a mai

fi expuse în prealabil în vreo expoziție personală sau în cele colective.
Expoziția retrospectivă Francise Șirato, organizată în urmă cu 9 ani de către Sfatul Popular al Capitalei în Parcul Herăstrău, cu concursul cîtorva colecționari, a cuprins numai un modest ansamblu de lucrări ale artistului.
De data aceasta, Muzeul de artă al Republicii Socialiste România a ținut să prezinte creația lui Șirato printr-o expoziție selectivă, care să cuprindă întreaga activitate a artistului, ilustrată cu cele mai reprezentative lucrări ale sale: 80 de uleiuri și 32 de lucrări de grafică. Și, ca o completare, în expunere figurează 24 de fotocopii ce reproduc desene politice și sociale publicate de Șirato în presa timpului. Aceste desene, ce i-au creat o largă popularitate, ne fac cunoscută activitatea grafică a pictorului desfășurată după absolvirea Școlii de arce frumoase, în cotidienele și revistele vremii.
De remarcat că primele colaborări ale lui Șirato la Furnica — « Chestia țărănească » și « Politică la sate » — îl recomandă pe artist ca un militant pe târim social. în anii următori, majoritatea desenelor sale umoristice au drept țintă ridiculizarea moravurilor burgheziei. De asemenea, la rubrica «în vilegiatură ", pe care o va ilustra aproape regulat, Șirato

»

FRANCISC ȘIRATO:
Círdumăresô — ulei pc carton

FRANCISC ȘIRATO: Țăran cu copil — acuarelă și tuș negru
FRANCISC ȘIRATO: Piața episcopiei. Sighișoara — ulei pe carton

continuă să semneze desene cu un vădit conținut social. Astfel, « Politica la sate », « Știri de pretutin-deni », ca și unele desene care i-au apărut în revista Nea Ghiță (1908 — 1909), se înscriu printre cefe mai demascatoare imagini de epocă la adresa claselor exploatatoare. Remarcabile prin nivelul lor artistic superior, cît și prin tematica socială pe care o abordează, sînt și desenele apărute în Cronica (1915 — 1916), cu al cărei redactori — Tudor Arghezi și Gala Galaction — Șirato a rămas prieten pînă la sfîrșitul vieții. în paginile acestei reviste, unde a avut toată libertatea să-și afirme răspicat ideile despre problemele sociale ale timpului, îi apar o suită de desene, executate într-o linie fermă, expresivă, ce demască cu incisivitate tarele sociale ale regimului burghezo-moșie-resc : «Terra bolnavă», « Vîrtejul », «Rodul războiului ».
De perioada colaborării sale la Cronica se leagă și debutul de cronicar plastic al lui Șirato, — activitate pe care o continuă prodigios în anii imediat următori la Cugetul românesc și Sburătorui. O parte dintre articolele sale sînt expuse în vitrine — fie în manuscris, fie tipărite — alături de fotografii documentare legate de viața și opera artistului.
în această vreme însă, cînd Șirato își cîștigase un renume de desenator umoristic și era pe cale de a deveni și cel mai apreciat critic plastic pentru imparțialitatea și conținutul cronicilor sale, el se revendică în primul rînd ca pictor, calitate pe care publicul și presa timpului nu va întîrzia să i-o recunoască, apreciind-o ca fiind valoroasă în plastica românească și primordială în activitatea artistului.

Compoziția « Întîlnirea » (distrusă în timpul bombardamentului hitlerist din august 1944) a obținut sufragii
545
i
I
à
unanime» fiind apreciată ca cea mal izbutita lucrare a Salonului Oficial din 1924.
Pictorul Francise Șlrato s-a născut în septembrie 1877, la Cralova, unde a urmat Școala primară și clasele gimnaziale. Cu o recompensă bănească primită din partea editurii craiovene Samiica, pentru un izbutit afiș al cărții «Cum iubim » de Traían Deme-trcscu, el pleacă în Germania unde se specializează în tehnica litografiei. După aproape un an de învățătură la Dusseldorf, se întoarce la Cralova, fiind chemat să-și îndeplinească stagiul militar. Reformat, el părăsește orașul natal, venind la București unde se înscrie la Școala de arte frumoaso pe care o absolvă în 1905 Lipsit de bursa avută pînă atunci și neputînd să se întrețină din pictura, Șlrato se duce din nou la Cralova, la părinți. Aci va preda lecții de desen aproape trei luni de zile la Școala Militară. în septembrie participă cu 10 lucrări la prima expoziție a societății artistice Th. Aman din localitate.
Greutățile materiale în care se afla familia îl deter-! mină însă să se reîntoarcă la București. începe să
publice desene umoristice șl sociale, care apar frec-I vent pînă la primul război mondial în publicații ca:
I   Furnica, Nec Ghlță, Adevdiul, Cronica șl Urzica. Conco-
!   mitent cu această activitate care îl pune oarecum la
I   546
adăpost de lipsurile materiale ale vieții, Șirato se dedică cu pasiune picturii.
Din această perioadă, în expoziție figurează compoziția «Saltimbancii» expusă în 1912 la Tinerimea artistica. Veridicitatea cu caro este redată scena, inspirată de Tîrgul Moșilor bucureștean, înscrie acest tablou printre cele mai izbutite opere de tinerețe ale pictorului. Pinza ne relevă totodată interesul pe care artistul îl manifesta pe atunci față de lumea cafenelelor sau de cea a circurilor, precum și față de ființele oropsite din mahalalele bucureștene. O altă lucrare ce figurează în expoziție este cunoscuta compoziție « Popas », care a fost expusă în 1921 la prima sa expoziție personală, fiind mult elogiată de presa vremii. Acestui tablou, ca de altfel și celorlalte uleiuri și lucrări de grafică pe care Ic-a prezentat în acea expoziție Șirato, le sînt caracteristice viziunea monumentală a formelor de expresie, un stil propriu în tratarea plastică a chipului țăranului, o arhitec-
o
tonică geometrică a personajelor. Lucrările din anul următor sînt și ele mărturii ale căutărilor sale în această direcție. Șlrato conferă personajelor sale o noblețe în atitudine sau gesturi, o monumentalitate pătrunsă de sentimentul grav al vieții. Sinteza căutărilor sale in i cdarea specificului național apare pe deplin con
cretizată într-o altă monumentală compoziție, «întoarcere de la tîrg » (1926), care a dispărut în timpul celui de al doilea război mondial Un studiu valoros din 1923, ce figurează în expoziție, reprezentînd unul din cele două personaje ale acestei compoziții, ne dovedește lunga gestație a lucrării definitive, perseverența cu care Șirato își finisa tablourile. Monumentalitatea personajului, noblețea gravă, este susținută de o construcție arhitectonică expresivă; lumina tabloului,

pe care pictorul o folosește nu atit la vibrarea atmosferei, cît mai curînd la fixarea obiectelor în spațiu, constituie la rîndul ei o altă problemă toc atît de complicată a meșteșugului pictural, căreia artistul îi caută o rezolvare adecvată. în anii imediat postbelici, alături de subiectele inspirate din viața țăranilor, Șirato pictează scene întîlnite prin mahalalele Bucureștiului, chipuri de țigani din gropile lui Ouatu, monumente istorice, peisaje din capitală și împrejurimi. Tabloul «Țigănci pe maidan, » din expunere, evocă o lume abătută, nevoiașă, resemnată în fața mizeriei.
O lucrare cunoscută din această perioadă, care a figurat aproape în permanență la Pinacoteca Statului, astăzi fiind expusă la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, este « Vînzătorul de covoare » sau

FRANCISC ȘIRATO i Natură statică — ulei pe carton
FRANCISC ȘIRATO: întoarcerea de la tîrg (studiu) — ulei pe carton
«Negustor de scoarțe » (1926), pînză în care se vădește atenta preocupare a lui Șirato pentru ritmul armonios al volumelor, ca și pentru evidențierea elementelor de artă populară din cuprinsul imaginii-Un alt tablou reprezentativ al său, realizat în 1926, este «Chiaburul satului ». O schiță în ulei și o acuarelă — ambele în expunere — ilustrează concludent fazele de lucru ce au dus la închegarea definitivă a acestui tablou.
Alte uleiuri expuse, printre care citâm « Lacul Techirghiol», « Podul de la Băneasa », se relevă ca reușite încercări datînd din anii 1926—1927, cînd r
artistul folosește cu precădere în pictarea peisajelor game mono și bicrome, obțînînd frumoase acorduri tonale pe dominante de culori albastre sau verzi, în alte tablouri, cum ar fi « Albumul », « Fată lucrînd filet » (lucrare foarte elogiată ori de cîte ori a fost expusă în țară sau în străinătate), Șirato adaugă culorilor paletei sale armonii de roșu intens, viu, modelînd culoarea pe suprafețe mai largi, fără a renunța cu totul la geometrizarea formelor.
Din creația anilor 1930 — 1932, în expunere se remarcă îndeosebi două naturi statice (nr. 22 și 23 din catalog). în ele observăm, în afara preocupărilor artistului pentru echilibru și o construcție judicioasa a imaginii, grija sa de a folosi tonuri rafinate de griuri, de albastru deschis, ocruri sau brunuri.
547
FRANC
precum și încercarea de estompare a formei prin intermediul luminii. Această experiență a lui Șirato se desăvîrșește către anii 1933 — 1937, cînd artistul ajunge la acea fuziune mult dorită dintre lumină și culoare, lumina avînd însă in tablourile sale un rol constructiv, întrucît învăluie organic, în materialitatea ei diafană, elementele pictate. Cele 20 de uleiuri datînd din această perioadă fecundă și reprezentativă a artei lui Șirato au fost selectate cu multă atenție, și ele ilustrează concludent țelul urmărit de artist, țel pe care acesta îl schițează într-un interviu : « Lumina este elementul principal în pictură pentru mine. Ea unifică. . . Eu am renunțat la linie. Pentru mine nu există linie în natură, tu sugerez spațiul cu ajutorul nuanțelor ». (Rampo, 10 mai 1935), Pictorul abordează acum subiecte oglindind scene de interior, animate de cîte un personaj feminin, apoi peisaje și naturi statice. Dintre scenele de interior ce figurează în expunere amintim : « Siesta » și « în fața oglinzii », lucrări de mici dimensiuni, realizate într-o gamă de culori restrînsă,

pe acorduri consonante și cu armonii subtile, Iar dintre peisaje te remarcă îndeosebi « Cafeneaua mică », « Dealul alb » și « Scară la Caramltti ».

După 1939, Șirato pornește la o resudare a elementelor plastice, duetul liniar și factura coloristica nu ma, apar atît de separat acuzate, întrucît pictorul reușește să le contopească într-o formă artistică unitară, armonioasă. Cele 32 de tablouri expuse, aparținînd perioadei 1939 — 1953, ne înfățișează sugestiv evoluția plastică a pictorului îndreptată pe acest nou făgaș, în care apar de preferință în tablourile sale florile, apoi peisajele și mai rar figura umană. Preponderența florilor se explică acum prin faptul că în anul 1940, Șirato, lovit de un atac de cord și recomandîndu-i-se cît mai puțină mișcare, pictează cu plăcere florile culese din grădinița casei sale situată Ia o margine a Bucu-reștîului. Pe de altă parte, culorile vii ale florilor corespundeau cel mai bine noii sale viziuni de iradiere puternică a maselor colorate, « unui cromatism de o incandescență luminoasă care pulverizează forma ». în ele întîlnim prezența a numeroase nuanțe pe care i le oferă pictorului culorile roșii, verzi șt albastre. Unii cronicari au afirmat, pe vremuri că preocuparea artistului de a obține o intensitate maximă a culorii printr-o « cromatică brutală cu excese de cadmluri », care dau « tonuri de lampion » fac ca atmosfera tablourilor să fle « arbitrară », « stridentă în colorit », iar « peisajele să aibă în ele ceva fantomal ». însă și aceștia recunosc că cele mai izbutite lucrări prezentate de Șirato în cea de a doua sa expoziție personală (1947) se înscriu printre realizările sale de seamă. « Natură statică » (cat. nr. 75) șî « Cîrciumărese » (cat. nr. 77), de pildă, sînt realizări exemplare m această perioadă, în special ultima care se înscrie printre cele mai reușite naturi moarte cu flori ale picturii românești de la mijlocul secolului nostru.

O parte din lucrările de grafică alb-negru și colorată din expunere sînt de fapt schițele preliminare ale unor tablouri în ulei, ca: «Negustor de scoarțe», « Țăran cu copil », « Case », « Scară Ia Caramiitî », « Piața Episcopiei ». Restul exponatelor, executate în majoritatea lor pînă către 1926, redau personaje și scene din viața satului. Dintre ele rețin atenția îndeosebi « Ciobănaș », « Trei țărani », « Rucărence », « Țarănci ».

Prezentarea creației lui Șirato prin ceea ce are ea mai semnificativ într-o expunere muzeografică de înaltă ținută științifică face ca această expoziție, organizată de Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, să contribuie la o temeinică șî deplină valorificare a operei artistului în ansamblul arcei românești.

i
SI
ri-
da
iã.
rîe ale ru. ată ale э », :i », tate naje ¡пpa :e »,
e ea
de iți e, liste fori-ești.

FRANCISG ȘIRATO : Ulița, din Tuda — ulei pe carton

FRANCISC ȘIRATO: In fața oglindi — ulei pe carton

FRANCISC ȘIRATO : Flori roșii și albe în ulcicl verde — ulei pe carton

«CONSTRUCȚII NOI»

N. A R G I N T E S C'U AM ZA

Recenta expoziție din Parcul Herăstrău, cuprinzînd 25 de lucrări, a însemnat o afirmare elocventă a picturii noastre.
Expoziția, adăpostind mai ales lucrări selectate, achiziționate de stat, îngăduie o confruntare și un control «de nivel» al evoluției picturii noastre. Selectarea lucrărilor fiind făcută de oameni cu respectiva pregătire profesională reală, impresia globală — deoarece cernerea a implicat o certă drămuite — este stenică si îmbucurătoare.
• » I
Elanul line închis intr-o serie întreagă de tablouri nu mai poarta cu el tulburătoarea pîlpîire a unor căutări interesante, pasionante chiar, dor subiective. P'Ipiirea lirică, vibrația, capătă în acest ansamblu pictural o anumită pondere, un anumit echilibru de plenitudine sufletească, care nu exclude nuanța de farmec, chiar dacă o anumită intenție didactică pare subliniată.
Așadar, ansamblul expus izbutește să fie captivant și, într-o serie întreagă de lucrări, convingător.
Îndreptățită mîndrie a regimului nostru față de impresionantele construcții noi este, în chip destul de semnificativ, subliniată aci de valoarea simbolică a tematicii. Găsim astfel împletirea dintre participarea intimă pe plan pictural, și cea pe plan social și politic, în sensul cel rnai indisolubil realizată. Mai mult chiar, putem întrezări in chip concret mugurii acelui om nou către care se îndreaptă eforturile noastre-cele mai nobile: Vreau să spun că și o retină exersată și privirea marelui public poate
• - - * ®
descoperi ceva din plămada acestui om nou, nu în formele teoretice, ci în fnse;/ acte/e sale de creație.
Astfel, aceste «construcții noi» propriu-zise, și această nouă plămadă intimă ne sînt dăruite la un nivel remarcabil. Remarcabil pentru că planul estetic al viziunii plastice, mai precis spus, modernitatea unghiului de vedere, a tehnicii și manierei este — cu două, trei excepții, poate — de netăgăduit. Dar această modernitate beneficiază de plusul de pondere și echilibru de care vorbeam mai sus.
Trebuie să amintim că, în viața valorilor, în dialectica lor evoluție, în lupta dintre nou și vechi, în neas-tîmpărul temperamental al afirmațiilor tinerești, « grăbiții » mai mult sau mai puțin talentati nu prețuiesc îndestul acest echilibru organic. Totuși, în semnificația profund și complex socială a operei de artă, acest echilibru viu, dinamic, fecund, este un lucru destul de rar, poate chiar foarte rar, și de aceea trebuie subliniat cu toată stăruința. Cînd, cu atît mai mult, el este obținut în cadrele unui «ansamblu didactic », lucrul este cu atît mai îmbucurător.
Și, în acest sens, valoarea didactică capătă, mai ales pentru public, o certă atmosferă agreabilă, în accepția pozitivă a cuvîntului. Publicul vrea să fie convins, dar nu violentat ori constrîns. Se știe că, în artă, didacticul nu este întotdeauna agreabil, ba unii pretind că niciodată. Mai mult chiar, în cadrele unui principiu din ce în ce mai acceptat, nici nu osce recomandabil în aspectul său direct, ostentativ, rece.. între intelect și sensibilitate, creația superioară realizează acorduri complexe în diverse dozaje tempera-c. arca creație so păstrează vio, tainic înarl· patăi fie în cadre vădit dinamice, fie cumpănite, ponderate chiar...Bogata ci zestre sufletească îi îngăduie acest miracol estetic. Se știe însă că o cerebrali
tate devenită prea seacă poate înăbuși și chiar ucide cele mai bune intenții.

De aceea trebuie salutat, într-o asemenea expoziție, reconfortantul echilibru plastic, prin care se obține atmosfera, am spune, a unei anumite «omenii », atente dar discrete.
Căci publicul și mai ales criticul plastic pleacă adesea obosit și uneori chiar dezamăgit de diversitatea prea contradictorie, prea disparată, uneori chiar incoerentă a ansamblurilor colective Excesul subiectivității de care vorbeam, oricît ar fi el de interesant la prima vedere, nu duce la acea plenitudine echilibrată a participării, a receptivității satisfăcătoare (fie ea chiar aparent prea cuminte, prea depășită, pentru că, mă rog, prea lipsită de elemente de « senzațional » pentru amatorii de artă ultramodernistă). Reactivitatea atît de vie a publicului nostru nu trebuie biciuită cu un « inedit » discutabil, chiar dacă acesta este vrednic să fie . . discutat (de profesioniști și « inițiați »).
Nu vom putea vorbi de toate lucrările, deși cel puțin jumătate dintre ele ar merita să fie discutate.
începem totuși cu niște « rezerve » : doi pictori de reală autenticitate și cu fecunde căutări personale, nu ni se par satisfăcător reprtzentați aci. Lucrarea de o ritmică atît de interesantă a lui Paul Gherasim, « Peisaj de noapte » și « Portretul de muncitor » al lui Dorian Szasz nu ne dau impresia unei elaborări cu adevărat închegate. Dorian Szasz a expus însă cu alto prilejuri « construcții noi » cu cotul remarcabile, din aproape toate punctele de vedere. Nici lucrările, aci expuse, ale maeștrilor Ciucurencu sau Bunescu nu sînt de o elocvență plastică deosebită.
550

Expresive ni se par « Peisajele » lui Viorel Mărgi-neanu și cel al Sandei Nițescu, deși nu reprezintă ultima fază a creațiilor lor. Viguros pictat « Barajul de pe Argeș » al lui Brăduț Covaliu. De o interesantă vervă, nu cu totul convingătoare, «Gara de Nord » a lui Demetrescu-Duval.
« Peisajul bucureștean » al lui Mihai Danu, «Suceava nouă » a Elenei Greculesi, « Uzinele navale de la Turnu-Severin » ale lui Vasile Grigore închid accente sufletești de o captivantă sinceritate, dar ar fi cerut poate un plus de maturizare plastică. Insuficient de convingător « Fierarul betonist » al Sultanei Maitec, poate prea « pompeianizat ». în schimb, sub
aceeași semnătură, « Peisajul din Geoagiu » are calități de punere în pagină, de ritmică și aerare, reale. Există în acest peisaj, într-un anumit fel, un simț al perspectivei, o anumită monumentalitate intimă a ansamblului pictural, care, pe alt plan, foarte aerat, foarte larg, constituie prețioasa calitate a peisajului semnat de Sanda Nițescu (cu elemente incomplet rezolvate plastic în primul plan).
in « Munca patriotică », tablou mare, semnat de Al. Cumpătă, ansamblul compozițional și intențiile desenului vădesc o silință valabilă, dar nivelul estetic se menține într-un « agreabil » mai mult sau mai puțin anacronic.
Cu «Noua magistrală Onești » a Simonei Vasiliu-Chintilă ne aflăm nu departe de un «constructivism » poate excesiv, în care sublinierile ritmice și geometrice se apropie uneori de o anumită artificialitate, deși rezultatul este de o cursivitate sugestivă, manieră accentuată și în lucrările recente ale artistei.
Cu lucrarea lui Florin Niculiu, « în Mărțișor », abordăm peisajul înnobilat de intenții de poezie și visare, în cadrele unui studiu destul de serios al naturii. Totuși, schematismul sumar al

frunzișurilor ne menține într-un « oniric » poate prea subliniat si deci discutabil.

»

PAUL GHERASIM: Peisaj de noapte — ulei

ГЭ|П — iмpr . fOSallN VCINYS

л

VIOREL MĂRGINEANUi Calea Griviţeî — ulei

ELENA GRECULESJ: Suceava nouă — ulei

O interesantă împletire de tendințe vădește tabloul semnat de tînărul Victor Cupșa, « Omagiu lui George Enescu », în care «efluviile muzicale», cochetînd cu vagi obsesii expresioniste și cu și mai vagi supra-realisme compoziționale, izbutesc totuși să depășească și « simultaneismul » și eclectismul și artificialitatea. Astfel, vibranța roșurilor, obsesia nenumăratelor siluete de viori sugerate cu o pregnanță de leit-moti-vuri, « dematerializarea » cu nuanță de jertfă umană a viorii din primul plan și planta în plin centru cu contraste de alburi cretoase și de verde vegetal, încheagă un ansamblu inedit, în care accentul de mărturisire intimă precumpănește.

Am stăruit asupra acestui tablou deoarece este închinat unuia dintre genialii «ctitori» ai omului nou, făptuitor de geniu al acestor « noi construcții » pe plan estetic. Acestora le-a și fost hărăzită expoziția. Deși parțială și insuficient de revelatoare pentru actuala fază de evoluție a unora dintre artiștii reprezentați, suma tablourilor expuse izbutește să închege « o lume », să sugereze un elan coerent, » > închipuind o certă biruință, astăzi depășită prin realizările clipei de față.

■

NOASTRA

O V I D I U PARADINA

în 1849, în prima dintre scrisorile către Alecu Hurmuzachi, prin care prefața întîîle publicări din culegerea sa de poezii populare ale românilor, Vasile Alecsandri însemna o fină și îndreptățită observație: « Aruncă-ți ochii la fiecare român și-l vei găsi totdeauna vrednic défigurât într-un tablou. Deva ședea lungit pe iarbă, la poalele unui codru; de va sta în picioare, răzimat într-un toiag, lîngă o turmă de oi; de va salta in horà, vesel și cu pletele în vînt; de se va coborî pe o cărare de munte, cu durda sa pe spinare; de se va arunca voinicește pe un cal sălbatic; de va cîrmui o plută de caterguri pe Bistrița sau Olt. . . oricum l-ai privi (. .) te vei încredința că un zugrav n-ar putea nicăiri să-și îmbogățească albumul mai mult și tot odată mai lesne decît în țerile noastre ».

Pe vremea cînd Alecsandri scria aceste rînduri, patria noastră începuse să devină un punct de atracție pentru pictorii și gravorii din Occident, ca Bouquet, Doussault, Raffet, Bromscr ș.a. La ei se gîndea atunci poetul de la Mircești, știind că priveliștile schițate dc către aceștia piteau constitui și ele unul dintre mijloacele de a lace cunoscut poporul român dincolo de hotare; acolo unde trebuia să fie mai bine înțeleasă lupta lui pentru unire șî independență. Dar acești artiști plastici străini erau, cei mai mulți, în trecere pe la noi spre Orientul apropiat, unde îi atrăgeau priveliștile exotice, atît de adesea cintate de romantici. Ca atare, îi ispitea și aici pitorescul, ceea ce li se părea exotic, — necăutînd prea mult să admcească, dincolo de linii și culori, sufletul poporului în mijlocul căruia ajunseseră. Dar cu mult înainte ca artiștii plastici români să se fi ridicat pînâ la culmii e de artă atinse de un Grigorescu, ajungînd a traduce în fapte de arta îndemnul generos al lui Alecsandri, — poporul

nostru însuși și-a fost sieși cel mai desavîrșit zugrav și statuar, prin poezia sa.
Ncavînd în sprijin — în cultura noastră veche, care s-a dezvoltat în legătură cu viața bisericească — o tradiție în plasticizarea chipului omenesc, artiștii populari în schimb nu numai că și-au exersat mîna, dar au hrănit din phn, cu substanța geniului lor și cu munca lor inspirată, vechea noastră artă picturală, începînd cu frescele mănăstirilor bucovinene și pînă Ia icoanele pe sticlă ale meșterilor transilvăneni. Era firesc deci ca poezia noastră popular? să ofere un larg cîrnp de compensații pentru reprezentarea plastică a omului și a ambianței lui imediate, față de posibilitățile limitate ale picturii șî aproape inexistente ale sculpturii. Ceea ce nu puteau zugrăvi mai liber — mai apropiat de viață și mai nuanțat artisticește — prin rqijloacele specifice ale plasticii, artiștii populari au realizat adesea, prin admirabile echivalențe din cuvinte și imagini. Pe de altă parte, mai puțin îngrădită dezvoltare a picturii în trecutul nostru cultural și-a găsit în mod firesc corespondențe mai multe în bogăția de colorit care animă poezia noastră populară, decît în sobrietatea imaginilor ei statuare, fără însă a le anula cu totul existența. Dimpotrivă, aflăm, în epica noastră populară în versuri, imagini statuare ale omului, a căror frumusețe artistică nu este egalată decît de profundul lor adevăr psiholog’c. Ceea ce mi se pare extrem de interesant este că însuși conceptul de frumusețe umană apare la un moment dat sub legitatea artistică a frumosului sculptural, in poezia lirică de dragoste pe tema laudei iubitei : « Foaie verde bob năut, / Ce rneșter te-a meșterit, / Ce tîmplar te-a tîmplărit? / Cine te-a făcut pe tine/ Așa naltă și subțire /La buze făcută bine? / Parcă m-a-ntrebat pe mine », .
Versurile acestea nu constituie un accident fericit, o inspirație de moment a
unui mester anonim al cuvîntului Ele sînt foarte frecvente. Numai în colecția de folclor a lui Gr. loci-lescu se întîlnesc două variante: una din Muntenia și alta din Oltenia. Motivul persistă pînă azi ; îl aflăm în culegerea publicată de poetul 1 eodor Balș în 1957.
Ceea ce se relevă din primul moment în arta picturală a poeziei noastre populare este puternica ei luminozitate. E fraoant că nu numai culorile pe care le sugerează imaginile plastice din această poezie sînt aprinse de o vie vibrație interioară, nu numai că materia însăși a lucrurilor care aparțin oamenilor sau mediului lor este adesea strălucitoare sau cel puțin lucie, reflectînd intens lumina, dar însăși atmosfera alcătuiește frecvent o baie de lumină pentru natură ca și pentru eroi. Aproape că te ispiuste gîndul că luminozitatea picturii lui Grigorescu — și îndeosebi a fazei sale ultime — nu e atit un ecou al plein-airis-muluî în care s-a răsfățat tinerețea lui Grigorescu la Barbizon, al sclipirilor argintii ale văzduhului tablourilor lui Corot mai ales, si nu numai o consecință.
* t . - ж
a accentuării struclui ii particulare a opticii lui Grigorescu spre bătrînețe, — cît mai ales semnul congeniale! înrudiri cu arta noastră populară, intr-adevăr, numai un artist caracterizat printr-o neobișnuită intensitate de percepție a luminii putea făuri o imagine a strălucirii naturii sub înghețul iernii, ca acest socru dar extrem de expresiv pasaj dint*-una din variantele cîntecului despre Malcoci-Pașa și Gerul: «Dar conacu-unde-l punea?/Sub seninul cerului,/ La fîntîna gerului, / La luciul pămîntului ». . .
Pe tìnga Intensitatea de lumină a atmosferei, se adaogă tonurile lucitoare, metalice ale ambiantei umane. Ar^a picturala a meșterilor

populari ai versului folosește din plin aurul, argintul și pietrele prețioase, ca un puternic adjuvant artistic al ei. Și nu se poate
554
iarăși să nu te dura gîndul ia belșugul de metale nobile — aksea și de pietre prețioase — ce caracterizează iconografia noastră veche, de asemenea operă a meșterilor populari anonimi : la icoanele și cărțile ferecate în aur și argint, în care chipul uman al sfinților e inundat într-un veștmînt de sclipiri metalice ; la odăjdiile, epitafele ș.a., țesute din stofe scumpe, de asemenea sclipitoare (catifea și mătase) înmuiate în fir de aur și argint și luminate de șiruri de perle, care fac podoaba muzeelor noastre de artă veche, în colinde, bolta cerească e văzută arhaic — peste relieful pămîntului, cu plinuri luminate și goluri în umbră — ca o coroană uriașă desenată în alb și argintiu, a unui arbore fantastic: «Munți înalți și văi adînci / Și vîlcele / Scurgățele, / Tinse! cerul peste ele / Ca de-un porn mare-nflorit, / Cu poamele de argint ». . . Parcă ar fi o confesiune de atelier a unui meșter iconar, așa cum a mimat-o cu rafinată ingenuitate Ion Pillât în poeziile lui cu teme folclorice, inspirate stilistic tocmai din tehnica icoanelor pe glajă: « Pe-această sticlă clară ca fața unui iaz, / Voi așeza sus cerul cu stele pe grumaz. / Voi strînge jos . zăpadă, pîrîuri de cleștar, / Copaci de promoroacă șî pîrtii de hotar ». . .
Ion Pillât observase cumulul de elemente luminoase al tematicii picturii populare și o considera ca un reflex al naivității arhaice a artistului țăran. Realitatea e insă mai profundă. Tonalitățile acestea calde și intense ale coloritului — care își au echivalențele exacte și în imagistica folclorului nostru — sînt nu numai elemente ale unei arte t afinate printr-un proces dc veacuri, strîns legat cu dezvoltarea culturii noastre vechi, dar și un reflex al optimismului poporului. Cu tot greul existenței, cu toată povara teribilă a opresiunilor suferite timp de milenii, viziunea vieții și a lumii în folclor este funciar luminoasă, optimistă. Se exercită aici firesc funcțiunea compensatoare a artei, alături de cea incitatoare. Epica colindelor — în care această funcțiune tonică, împlinitoare a vieții, este accentuată prin aura festivă a zilelor cînd ele se cîncau — abundă astfel firesc de imagini în care culorile metalice vibrează intens. Atitudinile hieratice ale eroilor colindei sînt statuare și picturale în același timp : « La puțul cu zalele / Răsărit-a soarele;/ Nu e soare să rasară, / Ci mi-e domn împodobit / Cu inele de argint ». . . De observat rafinamentul imagistic al primului vers. E vorba aici de o banală fîntînă cu lanț. Dar cuvîntul zale — termen obișnuit prin părțile locului cu înțelesul și de lanț metalic — duce gîndul ascultătoruluiși laținuta războinică medie
vală, la « cămașa de zale » si la strălucirea ei specifică. Medievalitățile sînt de altfel frecvente în colinde și balade, nu numai prin înrîurirea stilului de viată al epocii în care ele și-au atins maxima șlefuire stilistică — dar și prin afinitățile lor cu hieratismul și simetriile interioare ale folclorului epic.
în mînuirea acestor imagini, artistul popular știe să scoată efecte remarcabile din mutația punctului de perspectivă, din schimbarea distanțelor. Intr-un colind de tînăr, imaginea eroului călăreț apare mai întîi departe, proiectată pe cerul luminos și ca atare părînd întunecată în contrast cu el, — ca apoi adusă în apropiere să fie plină de sclipiri metalice. Printr-un îndrăzneț dar frumos artificiu artistic, i se atribuie și calului o culoare care să se asambleze cu armura: «Florile dalbe, 1er, / Ce rni-e sus pe lingă cer? / E un negru mîc norel. / Nu e negru mic norel, / Ci (cutare) tinerel / P-un cal

galben grîngorel. / Șeaua-I luce-n aurel, / Scările în arginței, / Iar biciul cu măciulie, / Și frîul cu străgălie ». . ., măciulia fiind aici o bilă metalică, iar strcgãíía un inel de metal. în frecventul motiv poetic al veștmîntului sărbătoresc al eroului în colinde, impresia de lumină e produsă de simbolica desenului figurat pe aceste haine De notat că simpla învestitură a eroului apare aici» în ceremonialul ei, într-o perspectivă cosmică, prin desfășurări de simboluri și imagini în aceiași timp. « D-un veștmînt prelung, / Lung pînă-n pămînc, / Iar în pieptul iui, / Scris îmi este, scris / Soarele și luna;/în spatele lui,/Soare cu căldura./In îmbi umere!,/Doi luce-ferei ; /Jur prejur de poale, / Cerul plin de stele ». . . în altă variantă, veștmîntul acesta — pe care « Croitor croitu-l-a, / Zugrav zugrăvitu-l-a » — se transformă, cu vizibilă intenție de pictură prin imagini poetice, într-un peisaj eroic' « D-amîndouă părțile, / Scris cîmpul cu florile ; / Iar în cei doi umerei, / Sensi cei doi luceferei ; / Jur-prejurul poalelor / Scrisă-i marea turbure / Cam cu nouă vădurele ; / Iar în nouă vădurele / Sînt cam nouă corăbiele / Și stegari cu stegăreie, / Căpitani cu baltagele ». . Diminutivele, dînd un caracter miniatural peisajului, sînt adecvate temei, care e aceea a unui colind de copil. Príntr-o bruscă mișcare, caracteristică visului — căci colindele erau în trecut în primul rînd niște vise fermecătoare, create cu o artă lucidă de anonimii făuritori ai versului, ca să lumineze măcar pentru cîteva clipe întunecimile vieții — imaginile zugrăvite pe veștmînt devin o realitate pentru eroul adolescent al colindei : acești războinici de pe corăbiile ancorate în cele nouă vaduri ale mării veneau ca să-l înalțe deasupra gloriei
lor: «Și-I așteaptă ps (cutare) / Sã-I ridice la rang mare ». ..
Luciul acesta metalic al culorilor nu e caracteristic numai peisajului eroic. El este împrumutat în colinde și mediului uman de toate zilele. Eroina colindelor de fată mare șade de obicei într-un : « Leagăn de mătase / Tot cu vița-n șase. / Legat cu alamă ». . . Mătasea apare frecvent ca material vestimentar în colinde și în balade, nu numai ca un simbol al vieții opulente dar — ca și în pictura de interior a școalei olandeze — și pentru masivitatea și luciul ei metalic. Aici apele ei argintii se îmbină vizual armonic cu luminile galbene ale alamei. Pictural luminos și cu luciu metalic sînt văzute în baladă și ființe monstruoase, pe jumătate fantastice, precum șarpele-balaur care caută să-l înghită pe voinicul blestemat de malcă-sa : « Nu-i zare de foc, / Ci mare balaur / Cu solzii de aur / în soare sclipind,/Ca focul lucind»... în strania temă a Lebedelor — de un tulburător farmec artistic, temă apărînd deopotrivă și în colinde și în cîntecul Lătrînesc — marile simetrii arhitecturale în tonalități metalice se îmbină cu corespondențele stilistice ale unei priveliști în care materia organică dobîn-dește și ea structuri metalifere: «Că u Tîrnova cetate / Cu trei turnuri ferecate / Și cu trei cruci de argint, / Cum n-am văzut de rînd sînt. / Pe crucite cine-mi șade? / Ședu-mi trei lebede albe, / Albe-n pene și frumoase, / La privire cuvioase, / Cu capul / De diamant / Și cu ochiul de smarand, / lai cu unghiile late / Și pe cruci cam încleștate ». . .
Dar luminozitatea intensă, adeseori metalică, nu constituie decît una dintre valorile plastice ale poeziei noastre populare. Gama cromatică identificabilă în tehnica picturală a acestei poezii e foarte diversă și un aspect aparte îl constituie monocromatismul descîntecelor. Ucilizînd paleta bogată a picturii sau desenul sobru în alb și negru al gravurii, maeștrii anonimi ai poeziei noastre populare realizează adevărate tablouri, care se pot «decupa » din context, constituind

entități artistice în sine. scene dc viață sau peisaje, nelipsind nici integrarea arhitecturii în aceste complexe poetice. Tehnica portretului e de asemenea remarcabilă, cu deosebire a celui feminin, cu efecte de culoare extrem de vii, mai ales în lirică. Epica abundă, în schimb, în imagini statuare ale omului și în primul rînd ale voinicului, tratate cu o diversitate surprinzătoare de modalități, de la dinamica liniilor intr-unele, la statica aproape arhitecturală a altora. Pe toate acestea ne vom strădui să le punem în lumină în continuarea studiului nostru.

555

CURENTE, TENDINȚE Șl PERSONALITĂȚI

LE CORBUSIER Șl «RAȚIONALISMUL LIRIC»

ARH. MARCEL MELICSON

1923 – 1924 – « La villa della Rocca»

O nouă concepție a spațiului inferior al locuinței, puternic influențată de cubism. Spațiul arhiteccural este gîndit ca o suită de imagini plastice, sculpturale, goomocrizato ca într-o pictură «puristă».

în anul 1910, trecea prin țara noastră în drum spre Constantinopol, un tînăr artist de 23 de ani, Charles-Edouard Jeanneret.

Cu carnetul de schițe nelipsit din mina nota cu trăsături nervoase, expresive, Imagini de locuri și monumente, excrăgînd sintetic – uneori din fuga trenului – forme, proporții, principii de compoziție cristalizate de-a lungul secolelor în construcții mărețe sau umile case de țară și devenite una cu oamenii și peisajul.

Venea din Germania unde lucrase un timp în atelierul lui Peter Behrens, acolo unde se formase și Walter Gropius. Mergea de-a lungul Dunării într-o lungă călătorie do studii ce-1 purta prin Ungaria, România și Bulgaria la Istanbul și apei la Atena și Roma.

Elvețian de origină franceză îndepărtată, se născuse în localitatea La Chaux de Fonds, unde urmase Școala

arhitectura

CONTEMPORANĂ (II)

1920 – Ch. E. Jeanneret – «Natură moartă cu vraf de farfurii șî carte ».

In pictura « puristă », formele specifice ale obiectelor curente, banale, standardizate, sînt extrase sintetic, geo-metrizatc și organizate în tablou după principiile compoziției cubiste.

de arte sub conducerea lui Eplattenier – adept al mișcării Art Nouveau – specializîndu-se în gravura de ceasuri, în a căror producție artizanală excela de mult orașul natal.

Bazîndu-se numai pe experiența proprie, – într-o epocă în care școala de arte oficială se înăbușea în dogme academice perimate – Jeanneret colinda Europa în căutarea unor drumuri noi în artă și arhitectură.

Lucrase la Paris în atelierul lui Auguste Perret, marele arhitect care se străduia să definească teoretic și să realizeze practic o nouă estetică, specifică materialului ce produsese marea revoluție în construcții : betonul armat.

La Lyon cunoscuse pe Tony Garnier, primul arhitect european care încercase să rezolve funcțiunile unui oraș modern, proiectînd la începutul secolului « Une cité industrielle ».

în 1907 vizitase Italia, trecuse prin Budapesta și se oprise la Viena pentru a se întîlni cu Joseph Hoffman, unul din animatorii mișcării Sezession. Aici se familiarizase cu ideile lui Adolf Loos, personalitate puternică șî originală, luptător pasionat împotriva

eclectismului, cel care denunțase ornamentul ca o crimă și construia locuințe ce scandalizau rafinatul oras al tradițiilor
•   in
roccoco.
Colinda Europa și Orientul cu creionul în mînă, învățînd din lecțiile trecutului: Parthenonul și Catedrala din Chartres, moscheile din Brusa, locuințele de la Pompei, o fermă de țară, mici locuințe împlîn-tate în verdeață pe coaste de dealuri.
în acești ani se forma, asimilînd si sintetizînd ideile • r · artistice cele mai neconformîste ale epocii, cel care avea să fie, sub numele de Le Corbusier, în fruntea luptei pentru o arhitectură nouă, proprie secolului XX și « societății mașiniste ».
«VERS LE CRISTAL»*
Stabilit în 1918 la Paris — «orașul în care arzi în mijlocul indiferenței generale » (L.C.) — în anii tulburi, agitați și explozivi de după război, Jeanneret are întîlnîrea decisivă cu cubismul.
Dezvoltate în forma pe care avea s-o denumească « puristă », ideile cubismului aveau să-și pună pecetea asupra întregii sale opere și să apară — într-o formă sau alta — în pictura sa (pe care nu avea s-o părăsească niciodată), în sculptură și, bineînțeles, în arhitectură.
în «Après le cubisme », carte apărută în 1918 și apoi în « La peinture moderne », din 1925, ambele scrise împreună cu Ozenfant, ** sînt expuse scopurile și metodele mișcării « puriste ».
* « Spre cristal », titlul unui capitol din cartea «La peinture moderne» scrisă de Ozenfant și Jeanneret în 1925.
** Amedée Ozenfant, născut în 1886, publicase între anii 1915—1917 în revista sa « l'Elan », o serie de articole în care dezvoltase primele principii ale purismului.

1930 — Planul «Voisin » pentru sistematizarea și reconstruirea pârtii centrale a Parisului, prevăzînd concentrarea sa în cîțiva zgîrie nori « cartezieni ».
193Q __ 1932 — Pavilionul Elveției la Cetatea universitară
diu Paris. «Arhitectura e Jocul savant, corect ?i magnine □ I volumelor reunite sul· lumină ».
în interior, un mare panou mural compus crn fctogr. in de structuri puternic merite, este a.acat de presa elvețian i ca fiind expresia « unei propagande materialista prin care se caută coruperea studenților ».

Pictura este definită aici ca un joc savant al spiri iu iu i, un fel de matematică poetică.
în epoca modernă, susține La Corbusier, pictorul — altădată servitorul preotului, al principelui sau al generalului, decorator, povestitor galant sau '< imagier photographe » — trebuie readus în rîndul poeților puri, singurul său scop fiind să satisfacă necesitățile lirismului, și atîta tot.
Arta trebuie să părăsească imitația naturii, deoarece natura nu este decît mediul în care trăim și nu este frumoasă decît raportată la artă, în timp ce « bucuriile noastre sînt în noi înșine, născute din sati'fjcejeu constantelor sensibilității și spiritului nostru ».
«Artele plastice, împreună cu muzica și & poezie, constituie mijlocul eficace de a ne distrage și a ne ridica deasupra obositoarei realități...» *
Scopul artei este de aici înainte « -'e a dc spectacole emoționante din care hazardul să fie exclus», tabloul fiind — conform concepțiilor

cubiste– «un obiect independent de natură și ascuțind doar de legile se si bilității și ale spiritului ».
Adepti ai cubismului, puriștii îl doresc mai curat, mai universal, eliberat de tendințele decorativiste.
Ei văd principala calitate a cubismului în tendința unora dintre artiștii săi spre perfecțiunea cristalului, a acelui cristal care în natură ne emoționează cel mai mult pentru că « ne arată clar drumul spre organizarea geometrică ».
* La pointure moderna, pag. I
1936 – Ministerul educației naționale – Rio de Janeiro. Arhi-tecți : consultant, Le Corbusier; Lucio Casta, Oscar Nie-meyer și alții.
Pilați și brise-soleil-uri folosite prima oară în America de Sud. « Le Corbusier ocupă în arhitectura braziliană o poziție eminentă ; contribuția sa nu s-a limitat la un singur edificiu, ci la toate celelalte pe care le-am realizat și în care influența sa se manifestă în același mod decisiv » (Oscar Niemeyer în 1960).
«Purismul este înainte de toate o tehnica, adică o gramatică generală a sensibilității, o sintaxă a asociațiilor de forme și de culori; această sintaxă de senzații fiziologice se completează printr-o gramatică și o sintaxă a asociațiilor de sensibilitate și de idei provocate prin mijloace plastice. » *
Din pictură trebuie eliminat decorul, arabescul superficial, agrementul facil. Tabloul trebuie compus cu cea mai deplină obiectivitate, urmărind realizarea unor senzații optice bazate pe reacțiile fiziologice ale omului la perceperea formelor și culorilor, redînd obiectele în formele lor primare, arhitecturale, așa cum arhitectura trebuie readusă la volumele geometrice simple, care trăiesc singure în lumină, sub soare.
O dată definite astfel țelurile picturii puriste și ale artei în general, a fost elaborată metoda de creație a noului curent, metodă care se bazează pe geometrie – «știința cea mai universală, pură creație a spiritului, din care rezultă toate bucuriile plasticei ».
Purismul pornește de la obiectele uzuale cele mai curente, mai standardizate, mai banale, ale căror forme specifice, ușor de recunoscut, le extrage sintetic organizîndu-le în tablou după principiile compoziției cubiste, fără însă a le deforma, unindu-le uneori prin-tr-un contur comun menit să facă din tablou un obiect unic.
Purismul n-a făcut școală ; treptat, el s-a transformat și în picturile lui Le Corbusier, care a părăsit cu tim-
▼
* Idem, pag. IV
pul compoziția riguroasă, geometrică și rece, pentru una extrem de dinamică și frămîntată.
Le Corbusîer arhitectul nu poate fi înțeles fără cunoașterea lui Le Corbusîer pictorul. în pictura sa transpare esența metodei sale de creație plastică arhitecturală, de organizare a spațiului și de dispunere a volumelor. Cele două fațete ale personalității sale artistice au la bază o singură gîndire, ele se condiționează, se întrepătrund, se completează și se explică una pe alta: compoziție picturală « arhitecturată », plastică arhitecturală « puristă »<
Compararea cronologică a tablourilor sale cu arhitectura sa este edificatoare, identitatea lor stilistică corespunde evoluției gîndirii și metodei sale de creație.

«VERS UNE ARCHITECTURE»*

în anul 1920, Ozenfant și Le Corbusîer fondează revista « Esprit Nouveau », care devine un focar al tendințelor novatoare din anii de după război.
Poeți, pictori, muzicieni, filozofi și savanți — printre care se numără Aragon, André Breton, Cocteau, Eluard, Maurice Raynal, Max Jacob, Jean Epstein, Erik Satie, Darius Milhaud, Ehrenburg, Tristan Tzara — abordează în paginile revistei probleme arzătoare ale epocii moderne, formînd între diversele activități de creație legături menite să le sudeze într-un sistem de gîndire unitar.
Aici își expune Le Corbusîer ideile sale despre arhitectură. Articolele scrise în « Esprit Nouveau » au apărut în 1923 în volumul intitulat « Vers une architecture ». Era actul de naștere a unei noi teorii a arhitecturii moderne, cartea în jurul căreia aveau să se desfășoare cele mai aprinse și mai pătimașe polemici și lupte, care avea să fie proclamată de către mișcările avangardiste ale deceniului al treilea « biblia arhitecturii moderne » și care avea să coalizeze împotriva ei furia tuturor academiilor din lume și, în primul rînd, a celei franceze.
Era firească această furie. Un tînăr pictor autodidact, lipsit de studii academice și de diploma de aihitect, al cărui bagaj de cunoștințe fusese strîns nu pe băncile de la Beaux-Arts, ci în ateliere de proiectare și în studii personale asupra naturii și asupra

« Spre o arhitectură », titlul primei cărți de teorie a unei noi arhitecturi, publicați de Le Corbusîer în 1923.
ru
»
ira
sa ica ire ale io-I ♦ w ica L »,
eu ¡lis-sale
1955 — «Icoană I (Les taureaux) »
Geometria « puristă » a fost înlocuită cu o luptă dramatică.
«Pictura e o bătălie teribilă, intensă, fără milă, fără martori; un duel între artist și el însuși» (L. C. 1960).
1950 — Capela de la Ronchamp
Un pas nou în arhitectura lui Le Corbusier, surprinzător și deconcertant.
O nouă expresie plastică neascultînd de nici o lege a geometriei — altădată proclamată suverană — ci doar de fantezia poetică, de peisaj, de un elan de reculegere în interior și de eliberare exuberantă la exterior.
« Acustico vìzuald e un fenomen nou introdus în domeniul formelor: formele fac zgomot sau tac; unele vorbesc, altele ascultă».
monumentelor trecutului, refractar oricăror curente și școli, oricăror dogme, îndrăznea să critice, să dea lecții, să stabilească noi principii teoretice, să creeze noi forme arhitecturale bazate pe o nouă <(metodă de a gîndi arhitectura ». - £
El îndrăznea să compare realizările arhitecturale ale maeștrilor de la Academie cu silozurile, podurile, avioanele Farman, pacheboturile transatlantice, și să le socotească inferioare acestora din urmă, procla-mînd estetica inginerească superioară celei arhitecturale contemporane ei.
« Arhitectura n-are nici o legătură cu « stilurile ». Louis XV, XIV, XVI, sau goticul sînt pentru arhitectură

ca o pană pe capul unei femei; e uneori drăguț, dar nu totdeauna, și nimic mai mult. » *
Le Corbusier proclama astfel despărțirea categorică de trecut, deși deseori argumentele sale se bazau pe analiza subtilă a lecțiilor pe care i le ofereau Atena sau Roma antică, Michelangelo sau Catedrala Notre Dame.
Pictorul « purist » cerea reîntoarcerea arhitecturii la volumele și suprafețele primare: cub, cilindru, sferă, piramidă, dreptunghi, cerc. Compoziția trebuie să se bazeze pe trasee regulatoare, arhitectura fiind
* Vers une architecture, ed. 1928, pag. 25.
ÎSÇH Я»»
1958 —* Mănăstirea La Tourottc.
în mijlocul naturii, o cetate dc beton închisă în sine
nun
<954 — 1956 — Interior din vila Jaoul din Nouilly.
In interiorul « purist » își fac apariția betonul brut, bolți decirîmîdă aparentă, o atmosferă dramatică ia locul geometriei optimiste a anilor 20.
definită ca o «pură creație a spiritului », dincolo de «lucrurile utilitare»:
« Arhitectura însemnează a stabili cu materiale brute raporturi emoționale » *
și în altă parte, definiția devenită celebră:
«L” architecture c'est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assembles sous la lumière » **.
Acest « Joc savant » se realizează printr-o modena-tură « liberà de orice constríngere » care este opera plastîcianului.
Le Corbusîer nu nega determinantele utilitare ale arhitecturii, dar se ridica împotriva limitării ei la simpla rezolvare a acestora:
c. . .Arhitectura este coborîtà la cauzele sale utilitare: budoare, W.C.-uri, radiatoare, beton armat, bolți cilindrice sau arce ogivale etc. etc. Aceasta este construcție, nu este arhitectură. Arhitectura
* idem, nag. 121
** cAihltectura este jccuHavant, corect magnific al volumelor reunite sub lumină ».
apare odată cu emoția poetică. Arhitectura este plastica. »
«Arhitectul, prin ordonanța formelor realizează o ordine care este pură creație a spiritului: prin forme el impresionează intens simțurile noastre, provocînd emoții plastice; prin raporturile pe care le crează trezește în noi rezonanțe profunde, dîndu-ne măsura unei ordini pe care o simțim în acord cu cea a lumii » * . . .
Este ideea fundamentală care domină întreaga operă arhitecturală a lui Le Corbusîer, esența gmdirii și a temperamentului său artistic.
Noutatea intervenției lui Le Corbusîer în domeniul arhitecturii constă în primul rînd în modul pasionat al argumentației ; din sferele înalte ale profesiunii, arhitectura e coborîtă în stradă, iar noul ei beneficiar — masa oamenilor simpli — e atras în lupta pentru aer, soare, verdeață, pentru crearea unui nou cadru arhitectural uman, sănătos, frumos, corespunzător « civilizației mașiniste ».
* op.cit. pag. 3
O proză incandescentă, lapidară, publicistică, gala să se concentreze într-o lozincă ; un fel specific de a da în orice moment o soluție totală, definitivă și la toate nivelurile ; refuzul de a accepta valori neverî-fleate prin propria experiență și gîndire ; completarea teoriei cu studii concrete, pline de îndrăzneală și seducătoare prin noutatea

lor, fac din Le Corbusîer șeful recunoscut al mișcării arhitecturale de avangardă din anii 20 — 30.
Acești ani în care Le Corbusîer își lansa ideile ca pe niște grenade împotriva citadelei academismului, sînt și cei de existență ai Bauhaus-ului. Școala lui Gro-pius avea o activitate practică deosebit de valoroasă, in încercarea sa de a crea o nouă unitate între industrie și artă, dar ea era totuși limitată șî nu-și punea ca sarcină formarea unei teorii coerente șl totale a arhitecturii moderne.
Sintetizînd ideile noi, îndrăznețe, care pluteau în aer în diverse regiuni ale Europei, Le Corbusîer tindei
(urmare In pog. 535)

CONSTANTIN BACIU : Ilustrație la « Balada tovarășului căzut în ilegalitate împărțind Scîmeia » do Victor Tulbure.
CONSTANTIN BACIU
adriana stoica
întotdeauna, în atelierul lui Bacili, zecile de schițe, desene finite, acuarele sînt: « iaca, niște gîndurele ». Dar, ca orice glumă, și aceste vorbe ale artistului ascund ci un sîmbure de adevăr. Dintr-o reală exigență cu sine însuși, artistului i se pare că n-a reușit să-și ducă pînă la capăt GÎNDUL, nu i-a găsit haina cea mai potrivită. De aceea vezi, reluate uneori la distanțe de ani, aceleași terne reîmprospătate, cu interpretări mereu noi, în permanentă aspirație ca gîndu-rile să devină GÎND
Dar poate nu despre teme sau subiecte ar trebui vorbit intr-o încercare cît de succintă de definire a profilului său. Și nici despre stil. Poate, mai degrabă, despre o atmosferă în care apar, cu drepturi egale, bucuria și tristețea. între acești doi poli, viața lucrări-rilor sale este un reflex al vieții reale, cu împlinirile și neîmpllnirile ei. Cu un singur amendament. Bacio știe să rîdă. Și rîsul sau e plin, sănătos, cao descărcare ce alunga cețurile. Hîtru, știe sa descopere hazul situațiilor, invitîndu-tc să rîzi cu el.
Am în față două lucrări ale sale care mi se par a ilustra cei doi poli al creației sale. Prima: un grup de femei, țărănci, învăluire în durerea lor ca într-un zăbranic negru. Durerea nu le-a încovoiat însă. Au ceva din măreția stejarului lovit dc furtună, cu coroana pustiită, dar cu trunchiul drept.
A doua: tot un grup de țărănci, stînd cu spatele într-o sală de repetiție, la căminul cultural. O scenă goală, un contrabas uitat într-un colț al scenei. Se simte parcă tresăltînd de rîs, un rîs țărănesc, adunat în basma cu palma la gură.
Primitor, pus pe glumă, ca un țăran « moldovean » cu graiul ncaltcrat, Baciu este întotdeauna o gazdă plina de atentie, Pînă la încercarea indiscreta dc a-i răsfoi mapele cu desene.
Răspunsul este invariabil același : — N-am nimic, zău. Lasă, alt’dată. . . Deci ce c acum, nu-i încă nimic. Abia ce va veni va reprezenta ceva, lată, acest ceva viitor.
— Am fost În vara asta în nordul Moldovei, pe la mănăstiri. M-am întîlnit cu ferestrele De ce rîzi? M-uu impresionat ferestrele caselor de acolo. Sînt tăiate in bîrne, cu o dungă de tencuială in jur ca un passe partout, sau ca o năframă pusă la icoane. Și in fiecare fereastră, flori. Mă gîndesc la un ciclu cu « Ferestrele ». Nu ca pretext ornamental, decorativ. Ci ce este dincolo sau dincoace de fereastră.
~ O idee filozofică în fond, avînd ca pretext plastic fereastra.

— Dacă vrei. . Dar nu filozof te.' Oameni ÿl ferestre. Viața în diversitatea ei. Aș vrea ca tot ce văd, tot ce simt că se îniimpla înăuntru și înafara ferestre
lor, să treacă prin flori. Ideea de floare mă duce la Luchian. Asociațiile între muzică și plastică s-au făcut și se fac, in așa fel îneît uneori confunzi cronica de plastică cu cea de muzică și viceversa. Dar în atelierul lui Baciu, muzica intră în atmosferă ca un personaj viu. Și de aceea poate rni ^-a părut că tristețile, durerile reculese din unek lucrări ale artistului, n-ar fi existat fără străvechiul bocet românesc. . . Dar, mai mult decît atît, se poate vorbi în creația lui Baciu de sentimentul pieirii și reînvierii permanente, ca nesfîrșirul proces dialectic al negării și afirmării, al devenirii, în fond, viața în curgerea ei nesfîrșită, înlăuntrul ei desfășurîndu-se existența oamenilor cu munca și cuceririle lor, care dau strălucire nouă acestor pămîn-turi.
Discuția noastră se desfășoară cu pauze mari, fcinturi de gînduri, glume. Creionul le notează, Indiscret.
— Nu știu, nu se pare că arta este ca o cursă lungă. Pornim mulți. Nu toți ajung. Aici, spre deosebire de sport, nu condiția fizică hotărăște, nici voința de a învinge. Ci ceva mult mai delicat: sinceritatea. 0 marc sinceritatețntă desine însuși și capacitatea de a transmite acest fior privitorului.
Și nu-i nevoie să tragi cu ochiul. Cum teatrul absurd este la modă, să ne îngăduim o gluma absurdă: ce s-ar

CONSTANTIN BACIU : Ce să fìu? - desen colorat
CONSTANTIN BACIU : înainte de concert — tuș colorat
fi întîmplat dacă atîția Ioni și Gheorghe ar fi cunoscut și ar fi imitat baladele englezești? S-ar fi născut oare Miorița?
Să cunoaștem cit mai mult din ceea ce au făcut înaintașii și contemporanii noștri. Lecția lor de artă, experiența lor este întotdeauna prețioasă. Dar mi se pare că nu trebuie să uităm că aici, la noi, s-a născut Miorița, bocetul, doina, cîntecul de nuntă și de beție, într-o țară a vinurilor, să facem un cîntec de vin, de dragoste și prietenie, ca un cîntec de viață și bucurie, de frumusețe și armonie a omului.
Există în atelierul lui Baciu o parte a creației sale care n-a cunoscut încă confruntări cu publicul : pictura. Dintre pînzele sale m-am oprit la una, « După flori », un fel de poem de dragoste. De aici, probabil, și o asociație la care niciodată nu m-am gîndit înainte. Mi s-a părut că și grafica, și pictura lui Baciu amintește poezia lui Labiș. Este numai o impresie. Fondul acestei asociații ar putea fi analizat în cadrul unei exegeze, și nu al acestor Însemnări de atelier. Deci, în loc de orice descriere, am pus — omagiu — cîteva versuri din «Primele iubiri»:
Azi sînt îndrăgostit. E-un curcubeu /Deasupra lumii sufletului meu./ Izvoarele s-au luminat și sună /Oglinzile ritmîndu-și-le-n dans/ Și brazii mari vuiesc fără furtună/ Intr-un amețitor, sonor balans. . ·

VIRGIL DEMETRESCU-DUVAL: Peisaj de iarnă — ulei
Colecție?. . . Cuvînt și prețios, si oficial pen.ru bogăția de ulcioare, de blide, de icoane așternute pe pereți, revărsate pe o roasă, pe încă una.
între ele și pînzele pe care pictorul Demetrescu-Duval le arată dup? oarecare ezitare (aparține cate goriei celor care mai au de pus o

ultimă tușă și după ce tabloul a fost înrămat), există o legătură. Dar nu imediată.
— Orice dragoste înseamnă comuniune și sînt îndrăgostit de folclor nu de azi și nici de ieri. Dar ccmuriunea nu se manifesta doar prin însemne care în pictură ar echivala cu adoptarea gamei coloristico sau a modului de figurare ori de stilizare. 0 asemenea preluare poa'e fi — și a fost — admirabil folosita pentru redarea multor trăiri și intenții, chiar dacă unele au fost destul de departe de sensibilitatea populară. Un limbaj cum e cel al artei noastre populare poate traduce nuanțat aproape orice ideație. Nu înseamnă însă, că orice ideuție seva integra neapărat în tradiția folclorului românesc.
— Care pentru dumneavoastră este?
— Metafora a echilibrului, a clarității, a armoniilor raționale. Și Demetrescu-Duval, în timp ce scrutează un « Pelsa| de iarnă », construit din griuri care se întrcîmplincsc cu echilibrată finețe, își continuă
VIRGIL DEMETRESCU-DUVAL: Dokana — ulci
VIRGIL DEMETRESCU-DUVAL : Orașul — ulei
gîndul : asimilarea acestor dimensiuni interne duce apoi firesc la integrarea pictorului în specificul expresiei naționale. Cred cã Pallady a întilnit cromatica ce-l leagă neîndoielnic de arta iconarilor, țesătorilor de covoare, nu datorită unor căutări de formă, ci pornind de la aceeași nevoie de armonie austera' ca și meșterii anonimi.
Vrînd să construiesc cit mai sobru « Doftana » (peisajul, al cărui patetism e subliniat printr-o gravă geometrizare de planuri violete și cenușii, stă încă umed în fața noastră), m-am gîndit cum elimină arta populară, fără regrete, amănuntul și, ca să dezghioace forme, permite doar contacele fundamentale.
— Dar nu ați preluat stilizarea populară.
— Nu, însă am încercat să ajung la chintesența obiectului. Așa am ajuns să caut forma geometrică și culoarea care exprimă grăitor sensul acestuia.
$j Demetrescu-Duval previne întrebarea care se pregătește :
— Metoda nu duce la cubism, cum nu la cubism au ajuns meșterii care au descoperit înaintea unor școli moderne de pictură că în natură există ordonări și ritmuri geometrice.
— Întîlnirea dumneavoastră cu adepțll acestui curent e deci accidentală?
— Și pe o arie destul de restrînsă. în primul rînd fiindcă nu încerc să aplic scheme apriorice, ci să mă conduc după reguli dobîndite practic. în tabloul « Orașul » (pînză pe care conglomerația acoperișurilor roșii e ritmată convergent spre pata sferică a scuarului ocru menit să le potolească tumultul), nu am pornit preconizînd ordonări decorative sub pretextul aglomerărilor urbane ci, contemplînd golurile și plinurile motivului, am constatat ca ele se echilibrează geometric. Deci nu om aplicat norme " reconcepute realității, ci m-am străduit sâ dobîndesc, cu ajutorul ei, principii pe temeiul cărora sa o pot recompune.
Desigur că la un moment dat m-am putut și mă mai pot apropia de procedee utilizate de o școala picturală sau alta.
— într-un sens diferit de cel pe care îl dați dumneavoastră, problema aceasta a « apropierilor » e destul de discutată în ultima vreme.
— E adevăiat, însă cred că o parte din preopinenți o privesc cu excesivă severitate. Arta unui maestru te oprești să o cercetezi, mai

ales la începutul carierei, în meșteșugul nostru, faptul se desfășoarii cu pensula în mină șl în fața unei pinze proprii. . . Or, dacă această cercetare nu se rezumă la o transcriere mecanica de forme, ci este o deslușire a sensurilor din care eie au
izvorît și în virtutea cărora s-au ordonat, apropierea de un maestru sau altul mi se pare un popas necesar nu numai într-un singur stadiu al evoluției unui artist. La drept vorbind, tot un « maestru » aș vrea să-mi fie și arta populară.
Cuvintele acestea interlocutorul meu le-a spus cumpămndu-și cu ochi critici lucrările pe care speră să le vadă, în pimăvara anului ce vine, înmănunchiate într-o expoziție, prima lui expoziție personală. Aproape toate sînt peisaje și toate arată că Demetre-scu-Duval știe să capteze nu numai ritmul, dar și atmosfera priveliștii ce i-a impresionat retina. Ordonările policromiei sugerează răcoarea matinal? peste o pădure, amiaza peste un « peisaj cu dealuri ». Spații mari de culoare nemodulacă își potolesc reciproc violența într-un « Peisaj din Țara Bîrsei » sau își accentuează densitatea într-o pînză încă neterminată, mărturie a unei recente călătorii prin țara Făgărașului.
Pe cît de des îi permit îndeletnicirile, pictorul pleacă să colinde prin țară. Strînge țesături, blide, ulcioare și amintiri de imagini. Pe ultimele» așa cum arată tablourile sale, le. reconstituie apoi cu poneiul, prlntr-un travaliu lent de atelier, in care amintirea este obligată să se organizeze ca să redea pictural emoția trăită.
S67
RESTAURAREA
PICTURILOR
R D Ă R E A N U
NICOLAE GRIGORESCU (1838—1907) : Femeia cu tavă -ansamblu la lumină directă
NICOLAE GRIGORESCU; Femeia cu tavă — radiografìe Se observă:
a) O pictură mai veche a artistului reprezentînd un portret de bărbat
b) Strîațiile caracteristice esenței de lemn (liniile subțiri și albe pe direcție verticală)
c) Rupturi ale lemnului (liniile și petele foarte negre pe direcție verticală)
d) Parchetajul caro susține verso-ul panoului (dungile late și ușor transparente care se încrucișează pe vertical și orizontal)
Metodele fizice de cercetare a picturilor, înțelegînd prin acestea metodele bazate pe întrebuințarea radiațiilor spectrului solar, au astăzi aplicare permanentă în activitatea de studiu și restaurare a Muzeului de artă al Republicii Socialiste România.
Este incontestabil faptul că ochiul sensibil al specialistului, receptiv la cele mai neînsemnate accidente de pe suprafața picturii, este un mediator prețios în contactul cu aceasta, fiind, pînă nu de multă vreme, unicul instrument de investigație. Intuiția sa, bazată pe o experiență bogată, are și va avea întotdeauna o largă sferă de acțiune, întrucît aparatura, fie ea și cea mai modernă, nu poate constitui un echivalent.
Contribuția științei în procesul de cercetare se conturează însă la o valoare considerabilă, avînd capacitatea de a jalona un salt calitativ, prin orizonturile noi deschise și prin amplificarea cîmpului de cercetare.
Pe lîngă faptul că radiațiile invizibile din spectrul solar — infraroșii, ultraviolete, Roentgen — completează posibilitățile ochiului și lărgesc limitele sale pătrunzind dincolo de invizibil, ele

obiectivează cu documente precise, concrete, observațiile subiective ale cercetătorului. Sînt deopotrivă de utile restauratorului care precizează diagnostic și tratament, și istoricului de artă care stabilește caracteristici de teh-B nică, relații : artist-școală-epocă, istoric etc.
Cu ajutorul lor, imaginea se multiplică, în variante și componente care nu fac altceva decît să ilustreze procesul de creație și istoricul ei intim.
Dintre radiațiile invizibile întrebuințate în studiul operelor de artă, rezultatele cele mai interesante le-au dat razele x, fiind solicitate în scopul cunoașterii straturilor inferioare, nedezvăluite ochiului.
Cele mai multe dintre suporturi — lemn, pinza, carton etc. — în contact cu razele și o peliculă radiografica, se destăinulesc fără nici o rezervă. Din această destăinuire rezultă, de multe ori, o grabnica intervenție a restauratorului, stabilirea unor date de autenticitate, îndepărtarea sau accentuarea unor dubii de proveniență.
în pofida aparențelor care nu trădează nici cea mai mica urmă de degradare, lemnul unor tablouri a fost alterat de carii, pînă la un asemenea grad, îneît a fost necesar să fie consolidat pe verso cu un ait lemn, nou șl sănătos, care, dacă pentru conservarea operei are o funcție necesară șl salutară, pentru studiul ei constituie un element de inducere în eroare. în asemenea cazuri, radiografia este aceea care, revelînd Imaginea reală a lemnului original. împiedică stabilirea unor concluzii eronate.
Repetarea periodică a examenului rõengenografic, la asemenea tablouri, se impune cu necesitate pentì u controlul procesului de degradare și al ritmului său de evoluție.
Desigur că nu la toate panourile de lemn, radiografia ne oferă imaginea, sau mai bine zis numai imaginea unor galerii de carii, ci și desenul care caracterizează structura specifică diferitelor esențe de lemn.
consolidării ei, contribuția radiografiei este la fel de substanțială. Adăugiri laterale efectuate la intervale de timp mai mari sau mai mici, cu pinze mai vechi sau noi, cu un gren asemănător sau deosebit, modificări ale dimensiunilor inițiale, iată cîteva date importante ce se pot obține la acest examen.
în ceea ce privește stratul de pictură, el este accesibil ochiului numai prin pelicula lui superficială, dincolo
Școaîs. de la Fontainebleau (sec. XVI) : Bethsabeea primind o misivă de la regele David — detaliu la lumină directă. înainte de restaurare. Aproape toată suprafața picturii a fost repictată grosolan la o restaurare anterioară.
Școala delà Fontainebleau (sec. XVI): Bethsabeea primind o mis;vă de la regele David — detaliu — radiografie. . .
Limitelr exacte ale formelor lipsă din pictura originala .înț semnalate prin petele cele mai închise.
Școala de la Fontainebleau (sec. XVI) : Bethsabeea primind o misivă de la regale David — detaliu la lumină directă. După îndepărtarea repictărilrr. Pictura originală a fost scoasă de sub repictări, urmlnd a so retușa strict în limitele cojlturilor.
Importanța cunoașterii esenței lemnului, ca și aceea a structurii pînzei, la precizarea autorului, școlii sau epocii căreia îi aparține tabloul este deosebită, iar cercetătorii și istoricii îi dau valoarea cuvenită.
Sprijinul radiografiei în studiul pînzelor-suporr are maximum de eficiență în cazul picturilor transpuse. Grundul original, transferat,

odată cu stratul de pictură de pe pinza veche pe cea nouă, păstrează intim urmele primului său suport și le dezvăluie prin intermediul razelor. Prin aceasta se aduce mărturia operației capitale suferită cîndva de tablou, mărturie care devine cu atît mai interesantă cu cît structura celor două pinze, originală și adăugată, e mal diferită.
în cazul celorlalte tablouri care își păstrează pinza originală, dar posibilitățile de cercetare sînt limitate din pricina pînzolor-dublură, lipite pe verso, în scopul
de care ochiul poate surprinde mișcări interioare care conturează imagini invizibile, cu drept sau fără drept la lumina zilei.
Datoria de slujitor al artei și al istoriei sale» ca și respectul pentru fenomenul artistic și opera originală, obligă la restabilirea dreptului de viață a imaginilor acoperite de pensula restauratorului cu prea puține scrupule profesionale.
Nu rare sînt cazurile în care incapacitatea restauratorului de a realiza racordul cu pictura originală, pe porțiunile lipsă, generează o colaborare nepermisă cu autorul, pînă la a schimba desen și culoare, pînă la a scoate sau introduce elemente de compoziție. In felul acesta» micile degradări atrag după ele acoperirea
(urmare in pag. 5S7)

LA MOARTEA LUI S. MAUR
în ziua de 23 septembrie, s-a stins din viață pictorul și graficianul S. Maur. Numele său spune prea puțin noilor generații, care nu au avut prilejul de a-i întîlni lucrările prin expoziții. între cele două războaie mondiale, cînd el s-a manifestat mai amplu, găsise prețuirea iubitorilor de artă și a fost apreciat de scriitori, critici si artiști ca Tudor Arghezi, N. N. Tonitza, O. Han. Avînd o sănătate șubredă, S. Maur a încetat să se manifeste ca artist încă înainte de izbucnirea celui de al doilea război mondial, dar și-a adus contribuția în anii puterii populare, ca încercat tehnician, îngrijind în tipografii reproducerile de artă și ținînd cursuri pentru formarea tinerilor tehnicieni ai tiparului.
Născut în 1894 la Focșani, unde cei de la starea civilă î-au dat la naștere pseudonimul pe care l-a folosit mai tîrziu — Maur — numele său real fiind Sigismund Mohr — artistul a avut o grea și schimbătoare existență. După ce a terminat cinci clase liceale în orașul natal, s-a încumetat sa se înscrie la Școala de Arte Frumoase din București, unde la desen l-a îndrumat profesorul Fritz Storck. Neavînd posibilitatea de a continua școala de arta, s-a înapoiat la Focșani, unde

a izbutit să-și ia bacalaureatul în 1914. în același an, pleacă la Berlin pentru a studia arhitectura, dar se consacră studiului picturii și graficii, avînd ca profesor pe Reinman.
După doi ani, trece în Elveția, la Zurich, unde timp de patru ani» 1916—1920, studiază grafica la Kunstge-werbeschule, vede o seamă de expoziții internaționale de mare răsunet și are două expoziții personale. Prima, în 1917, la sala Mercatorium; a doua, în 1920, la Kunsthaus, sub patronajul asociației « Die Walzc ». De asemenea, a avut cinstea de a participa, în primăvara anului 1919, la o mare expoziție colectivă, unde alături de lucrări de Picasso și de alte celebrități europene, erau prezentate și opere ale artiștilor din diferite generații care lucrau la Zurich. Aici a expus el compozițiile în ulei

«Violoncelistul » și « Furtună pe lacul celor patru cantoane », viguros desenate și conferind dramatism atît personajului, cît și priveliștii. în Elveția, a expus sub numele de Sigismund Mohr, după cum atestă cataloagele acestor manifestări.
Mai importantă, insă, este activitatea sa de ilustrator al revistei « Nebelspalter » (Spintecătorul cetii), unde el si-a dovedit poziția progresistă. în parte, originalele acestor ilustrații se află astăzi în colecția secției de grafică a Muzeului de artă al Republicii Socialiste România. în cîteva imagini publicate în 1917 și 1918, Maur aîntîmpinat cu bucurie, ca și ceilalți artiști progresiști din lume, Marea Revoluție Socialistă din Octombrie. în altele, tipărite de aceeași revistă, care avea un tiraj de 120 000 exemplare, înfiera războiul și reînarrnarea Germaniei, iar în trei desene satiriza regalitatea. Tot la Zurich, Maur a făcut în 1917 portretul lui C. Dobrogeanu-Gherea, care se afla acolo.
înapoiat în patrie, în 1920, S. Maur a avut în 1921 o expoziție cu 63 de lucrări de pictură și grafică. A expus alături de Victor Ion Popa, Ross și B’Arg la Societatea Umoriștilor și, de asemenea, a prezentat opere atît la « Arta Română » — asociație însuflețită de Ressti, Pallady, Tonitza și alții — și la Salonul oficial, în 1937, a obținut premiul I pentru afiș. A publicat, sub pseudonimul Lucifer, o seamă de cronici și articole de artă la ziarele « Rampa » și « Lupta » și la revista «Adevărul literar». Pentru criticii și istoricii dc artă, cronicile sale sînt valoroase atît prin aprecierile critice asupra unor artiști de seamă al noștri, cît și prin explicațiile pc care se străduia să le aducă noilor curente, apreciind de pildă expresionismul și combătind excesele constructiviste
S, MAUR: La ciorbă de burtă — litografie
și începuturile de abstracționism din perioada postbelică.
Deosebit de reprezentative pentru poziția sa și pentru stilul său expresionist sînt cele zece litografii din albumul Sodoma (1934). Aici își dovedește îndeosebi forța de portretizare satirică și priceperea compozițională, Maur. Ca sub lumina unor puternice reflectoare de cinematograf, apar profitorii, trîntorii, excro-cii. întreținutele si întretinutii societății de odinioa-
* · r t t »
ră. Maur îi surprinde la mesele de joc ale cazinourilor, în nopțile de petreceri fără stavilă, sub lumina felinarelor ce le demască hidoșenia. Personajele sînt arătate cu cinismul, rapacitatea, egoismul lor, cu lipsa de conștiință socială, complăcîndu-se într-un trai desfrînat, vicios, sfidător. Procedeele plastice sînt ale unui expresionist, care reliefează puternic formele, accentuează cu violență psihologică trăsăturile.
în prefața la albumul Sodoma, Tudur Arghezi a denumit aceste demascări ale lui S. Maur, această suită de imagini drept o « noapte a porcilor ». Maestrul a amintit șl de unele însușiri morale ale autorului acestor litografii, dc «natura delicata a omului », de timiditatea șl gingășia Iul sufletească, precum șl de meritele
S. MAUR: La un local familiar — litografie
lui în privința tipăriturilor de artă, pe care le supraveghea cu mare pricepere, de «stilul discret și de observațiile caracteristic de juste ale artistului, mascat în procedeele de mare gust ale unui atelier ».
Revista progresistă « Reporter » a reprodus în numărul din 14 noiembrie 1934 patru dintre litografiile albumului Sodoma, citînd și prefața lui Tudor Arghezi. în cronicile lor de artă, N. N. Tonitza și O. Han au elogiat desenele expuse de Maur Ia salonul de desen și gravură din

1935, « în S. Maur — scria Tonitza — zace un formidabil satiric. Dar nu un satiric obiectiv» rece și superb. Ci pasionat. Felul pasiunii sale îl plasează» . . pe un plan omenește superior. . . Avînd oroare de abject — îl divulgă și îl imortalizează înfierîndu-l » (29 noiembrie 1935). O. Han semnala « o prestigioasă tehnică, ce stă pe cunoștințele precìse ale desenului și tehnicii litografice» (9 decembrie 1935).
Cu S. Maur dispare unul dintre valoroșii graficieni ai perioadei dintre cele doua războaie mondiale, un frate al marilor noștri desenatori satirici, Iser, Tonitza, Vorel, Jiquldi, Sava, Jules Perahim.
P. COM.
EX?
O Z I Ț
CORNELIA DANEȚ
Trebuie să recunoaștem că, în cadrele marelui public, doar adevărații iubitori de artă pot urmări, cît de ci ., fazele evoluției unui artist. Există însă piasti-· ciani fără mari variații de randament artistic. Este și cazul graficiene! Cornelia Daneț care a evoluat în cadrele unei maturizări treptate, fără salturi excesive.
în actuala expoziție, ceea ce izbește insă este relativa diversitate de viziune, oarecum neliniștitoare. Neliniștea ni se pare însă nejustificată, deoarece munca acestei graficiene de talent va izbuti să învingă ceea ce persistă oarecum superficial, în preocupările de «ultimă oră» care, fără îndoială, implică un ușor element de « modă ». Astfel, ultima fază ar putea fi caracterizată prin rebarbativaformulă de constructivism fie folcloric, fie foarte liber, în ansambluri compacte cu element figurativ redus, mai mult indicat pe linie de notație folclorică sau infantilă. în figurile din litografia « Familia », un anumit grotesc este acceptat ca valență expresivă, Jar amănuntele figurii sînt simple semne corespunzătoare unor crestături în lemn extrem de sumare, Ansamblul însă izbutește să dea o Impresie de unitate, nu numai prin sacrificarea amănuntelor și transpunerea datelor figurative, cl rnal ales printr-o reală articularea maselor plastice, prin jocul contras
telor, prin ritmica mîinilor, printr-un anumit elan al imaginii, viguros, dar poate nu lipsit de o ușoară brutalitate. Excesul de negru nu supără, fiind distribuit fie prin efecte de vitraliu, fie printr-un fel de aglutinare intimă a maselor sumbre. Mai mult chiar, vedem aci ceea ce este valabil pentru mai toate lucrările din ultima fază: o expresivitate ușor expresionistă, echilibrată însă ca viziune și de certă substanță stenică.
într-adevăr, pe simeză — desi descoperim chiar în lucrarea de alături o manieră relativ distinctă — există elemente de contact tocmai în această distribuire esențială a maselor de negru, în ansamblul de alburi și griuri. Este vorba de o « vînătoare de bizoni » făcută de niște arcași plasați undeva în aer, pe masa de alburi lăptoase ale imaginii globale. Aci insă, distribuția tonalităților de gri față do vibrația negrului c mai arbitrară, și maniera utilizează în chip hotărîtor linia de decupaj. Și vigurosul animal rănit care se cambreaza într-o ultimă sforțare, șl arcașii voltijînd prin aer, sînt decupați într-un chip ușor arbitrar, deși intuiția desenului ca atare este satisfăcătoare.
Și mai accentuată este impresia dc decupaj din litografia Intitulată « Vînzătoarea do păsări ». Imaginea urmărește curbele unui vas de lut, șl, într-adevăr, unul din brațele femeii constituie chiar o toarta. Imaginea oarecum frusta are însă prospețime, șl aceeași sigură punere în pagină, cu ritmuri — vădite sau

y
CORNELIA
CORNELIA
CORNELIA

DANEȚ : Mireasa — acvafor .e
DANE| : Peisaj — tuș
DANEȚ: Vînâcoare — litografie

secrete — interesante. în « Vînzătoarea » (variantă) se încearcă împletirea efectului de decupaj cu masivitatea unui ansamblu de negruri destul de expresiv. Drumul pare interesant și ar putea fi continuat, poate, cu un studiu mai nuanțat,

De altfel, găsim această îmbinare de manieră dar și de viziune echilibrat realizată în litografia « Șantier naval » Aci însă distribuția negrurilor din primul plan și din partea de sus a tabloului, în norii foarte decorativi dar aproximativ rcprezentați — este mai șovăitoare.

Cu litografa « Acuzare » și mai cu seamă cu cea intitulată «Timpuri tulburi », ne aflăm în fața lucrărilor mai discutabile din expoziție, imaginile fiind confuze, contradictorii șl insuficient organizate plastic. Faptul ca «tema » presupune fie dramatism, în «Acuzare », fie osîndirea plina de oroare a trecu-ului, în x fimpjri tulburi »,nu implică nici învălmășirea nejustificată a imaginii și nici sublinierea retorică excesivă.

în litografiile « Poarta din Făgăraș », « Aprilie », « La bîlci », găsim soluții de viziune folclorică (la diverse grade) interesante, pentru că accentul sufletesc este proaspăt, tînăr, clar și viguros. Maniera necesită însă un plus de finisaj, mai ales că graficiană alunecă în cele două « Pomelnice » (alb și negru), expuse alături, in «stilizări » duse prea departe și nu îndeajuns de coerente. într-adevăi, vedem un cap de țărancă transilvăneancă pus pe un gît fără îndoială plasat mult prea departe și văzut prea « liber ». Și e păcat, deoarece sugerarea scenei din partea de sus a lucrării e vie, dar într-o viziune neconcordantă, în cadre de figurativ direct, netranspus.

Gravurile în lemn și « desenele » beneficiază aproape toate dc o siguranță de linie vădită din plin în lucrările din trecut. Ni se prezintă însă o seric de tușuri — aproape toate interesante — însă și diverse ca viziune și manieră tehnică, și oarecum neconvingătoare ca vibrație de sensibilitate umană și plastică.

Regăsim pregnanța desenului cu cochetării slav-bizantine în acva-forte intitulată « Mireasa ». Chiar dacă simțim un vag impas — conștient sau nu — (artista se « jenează » să nu fie « anacronică », și pe nedrept), nu ne putem opri sã mărturisim satisfacția noastră. Deoarece chiar alături, în tușul « Colț de stradă », transpunerea foarte liberă a imaginii nu mai c destul de convingătoare.

în tușul intitulat « Gotic » găsim certe făgăduințí. Este aproape sigur că prin tenacitatea de netăgăduit și reala rîvnă artistică, Cornelia Daneț va izbuti să-și asimileze din ce în ce mai intim viziunile cărora astăzi le închină multiplele sale preocupări, mult prea diverse
(urmare in pag. 533)

V

FR. BÕMCHES
FRIEDRICH BÕMCHES: Căruță cu cai — cărbune colorat
FRIEDRICH BÕMCHES: Sonde de petrol — acuarelă
FRIEDRICH BÕMCHES: Iarna - ulei
A
И

Pictorul brașovean Bomches a expus (sala din Calea Victoriei) uleiuri, acuarele, desene în tuș și cărbune, de fapt schițe și studii pentru portrete ori peisaje, — notații surprinzînd aspectele unei realități bogate. Pictura este exactă și scrupuloasă, stadiul vizualității imediate, de cele mai multe ori nefiind depășit, iar poezia rămînînd de multe ori o aspirație. Dacă această exactitate ar aduce detalii semnificative, și dacă ele s-ar înscrie într-un întreg compozițional, pictura lui Bomches ar suscita un interes sporit. Dar artistul tinde să fie un liric, vrea să pară degajat și boem și nu reușește să se exprime total pe sine însuși. Schița lejeră nu poate suplini fantezia creatoare. De aceea, de pildă, în acuarela «Iarna», deși artistul încearcă să rupă tiparele
obișnuite, linia ne mai urmărind conturele știute ale copacilor, realitatea ramine netransfigurată artistic.
Bomches știe să deseneze exact, și atunci cînd este egal cu el însuși pictura sa este onestă și caldă. Uleiul «Iarna» are o reținută rezonanță cromatică. Aici, natura,
pe care artistul a studiat-o fără s-o depășească, este adevărată și se impune. Compoziția « Pescarul » e de o simplitate demnă de semnalat. Acordul de griuri din fundal, dominat de pata verde a personajului din prim plan, realizează convingător legătura dintre om și natură.
Desenele pe care Bomches le expune ca preliminarii pentru pictură dezvăluie atelierul său în intimitate. Crochiuri și studii de compoziție, personaje
desenate după natură, notate sumar, alcătuiesc o bună parte din expoziție. Mai interesante ni se par studiile în cărbune — portrete mai ales — fiind comentarii expresive, serioase, ale figurii umane atent observate.
Expoziția lui Friedrich Bomches n-a dezvăluit cu pregnanță publicului un crez artistic, n-a adus nici realizări noi față de activitatea sa anterioară. Lucrările expuse astăzi vorbesc însă, ca și cele create în anii trecuți, despre un meșteșug însușit cu onestitate, despre o tehnică bine stăpînită, despre dorința artistului de a interpreta realitatea în sensul poetizării ei — calități care merită a fi înregistrate și reținute.
ILEANA BRATU
►
MERIDIANE

CINCI SĂPTĂMÎNI ÎN FRANTA
>
PAVE L CODIȚĂ

HENRY MOORE" Siluetă în repaus — travertin în fața palatului UNESCO)
ELLSWORTH KELLY: IX - litografie
Pictorii în Place du Tertre, Paris

Parisul, la începutul lunii iunie și în tot cursul lunii iulie, cînd zilele s-au mărit și turiștii încep să asalteze cetatea, cunoaște o tensiune deosebită. Mari retrospective și multe expoziții te solicită la tot pasul.
Donația Georges Braque, expusă la primul etaj al muzeului Louvre, a fost marele eveniment al anului.
Trecîndu-se peste regula încetățenită care nu permitea expunerea unui artist — oricît de consacrat — decît după un anumit număr de ani de la moartea sa, un ansamblu de opere din perioadele sale cele mai diverse, inclusiv din perioada «fauve», cuprin-zînd toate tehnicile pe care le-a practicat (pictură, un plafon decorat și cîteva bronzuri, printre care cunoscutul « Hymen » făcut în 1939) au umplut o sală amplă.
Este de remarcat că acest mare artist, care a dezvoltat cubismul pînă la stil, scrupulos pînă la a umbla cu pînză pe cîmp în căutarea unui ton care-i era necesar într-o natură statică, n-a rupt contactul cu natura. Printre operele donate, figurează și peisajul « Les falaises», făcut în 1961.
în urma mai multor vizite îndelungi în această sală, notam în carnetul meu : în creația lui Braque
« L’Oiseau et son nid » mi se pare un sumum. Com-parînd această minune cu pandantul ei «À titre d’aile », (ca vîntul), lucrare făcută tot în 1955, dar mai rigidă din pricina liniilor mai accentuat geometrice, îți dai seama că arta trebuie să fie umană, dar că nu subiectul o umanizează, ci felul de a-l trata.
Expresivitatea materiei e unică, de o mare vigoare atît în echilibrarea formelor, cît și în cromatică, și care se reduce la: sienna arsă, ocru, alb și negru. Privind-o, mi-am amintit celebra frază a copilului Mozart: «Caut notele care se iubesc ».
în această atmosferă îți dai seama că idealul, obsesia autenticității, singură îți dă puterea de a persevera. Drumul de urmat este pentru fiecare altul, căci așa cum nota Heraclit, « caracterul este demonul, diriguitorul omului », la propriul tău temperament trebuie să ajungi și înțelegînd semnificația curbelor, a dreptelor, a culorilor, să-ți construiești cu ajutorul lor propria ta lume.
O altă importantă expoziție, aceea cu « Les Nymphéas » de Claude Monet de la Katia Granoff, Place Beauvau, a suscitât de asemeni un mare interes : douăzeci și trei de pinze de mari dimensiuni, din

ETIENNE MARTIN: Noaptea — bronz (Ή48)
SERGE POLIAKOFF: Compoziție
WILLI BAUMEISTER: Pictură africană, 1942
ultima perioada a vieții artistului, dintre acelea care au generat mișcarea tașistă, în care uleiul ca materie sí-a arătat resursele si care au reactualizat încă o
* >
dată impresionismul. Cele mai multe dintre operele expuse, în tonalități de albastru în serie, cu pasagiile și părțile active, savant dozate — după lecția lui Corot — au reținut atenția Parisului.
Și cum multe expoziții și retrospective te solicită la tot pasul, r.i-am oprit si la expoziția cu acuarele și desene de Juan Gris de la Louise Leiris. Aici,cca. 70 de lucrări limpezesc suficient drumul lui Juan Gris, fazele muncii lui. Șapte studii dupa Cézanne în care caută să sesizeze sistemul de construcție al φ maestrului. Studii după « Madame Cézanne », după un «Jucător decarți », după un «Arlechin », după « Baigneuses » etc.

Efortul de a aduce pictura la două dimensiuni, descompunerea și recompunerea obiectelor, în vederea regăsirii ritmului creator, după expresia lui Jean Bazaine din « Notes sur la peinture d'aujourd'hui », șl de asemenea preocupările de redare a timbrului materialelor cu caracteristicile lor, urmărind cu migală și atenție fibrele lemnului șl particularitățile hîrtlei, ți se dezvăluie.
Parcurgînd expoziția întîlneștl cele patru lucrări cu dedicația tremurată a Iul Juan, adresată susțină-torului și încurajatorului cubiștilor, Kahnweìler;
«A mon cher Kahnweìler Juan Gris 1921 », «A Henri Kahnweìler pour son anniversaire, son ami Juan Gris 1925 ». Ràmîi surprins de căldura cu care artistul își arată recunoștința față de sprijinitorul său. Printr-o muncă metodică și consecventă, Juan Gris și-a dezvoltat stilul, rupînd formele rotunde cu drepte, cu unghiuri, opunînd unele planuri altor planuri, Cu cît stăpînește și folosește mai degajat și mai deliberat natura, cu atît se exprimă mai convingător.
Tot între retrospectivele unor personalități care au determinat curente și mișcări în artă, sînt de citat: expoziția de acuarele a lui Paul Signac de pe rue de Seine, retrospectiva Rouault de la Charpentier, picturile figurative dintre anii 1922 — 1942 ale lui J. Fautrier de la Jeanne Castel de pe rue de Cirque. Menționăm că această expoziție a adus lucrări necunoscute, faima lui Fautrier, în Paris și în lume, începînd cu faza Informala, atunci cînd expune pentru prima dată seria «Otages ». Lucrările au stîngăcll, mai ales în tratarea figurilor, a nudurllor, o oarecare lipsă de preocúpalo m compunerea suprafeței. Tonalitățile sînt însă nobile, cu o gamă strînsă, în tonuri grave, — poate o /aga amintire Braque în unele dintru aceste opere,
Apoi Fernand Léger șl Robert Delaunay. sub semnul Iul Biaise Cendrars de la Louis Carré,
Delaunay expune șase opere de mari dimensiuni, iar Fernand Léger 19. Ca o notă nouă în expunere .și pentru a explica drumul artistului, lingă tabloul «Covorul roșu in peisaj », este afișat textul unei discuții despre această operă, între Biaise Cendrars și Fernand Léger. Prin acest procedeu, vizitatorul pătrunde în procesul in:im al creației, expus de artist, opera expîicîndu-se astfel acelora care ar căuta o lămurire.
Vizitatorul găsește explicații și în cataloagele și albumele ce însoțesc expozițiile de rot felul, organizate de galeriile cele mai renumite. Pentru a atrage atenția publicului, unele galerii expun alternativ artă contemporană și clasică, publica albume și cata loage, unele au edituri» iar altele scot publicații proprii. Astfel, galeria Maeght publică» la un nivel editorial remarcabil, albume consacrate artiștilor care expun la această galerie, popularizîndu-le creația. « Editura de Beatine » esta a proprietarei galeriei cu același nume, care a publicat cărțile lui Kandinsky: «Le spirituel dans I art» și «Point-surface, ligne. » Revista λλ-èrie siècle are de asemenea propria sa galerie pe rue de Canettes.
La Maeghc, pe rue de Téhéran, cartoanele lui Juan Miró și apoi expoziția de pictură Tal-Coat. cuprln-zînd 20 de opere. Din pricina tonalităților de abia decise între cald șl rece, al impresia că totul plutește

în această expoziție. Scăldate într-o singură culoare, la majoritatea operelor expuse se simte un alt fond dedesubt, cu ajutorul căruia se echilibrează și se compune suprafața. Nicăieri nu folosește o culoare pură. Verdele care e mai citeț, diluat cu alb și negru, ajunge în unele

pinze gri-verde. Majoritatea operelor sînt obținute din culori teroase la care s-a adăugat alb și negru. O tonalitate aurie rezultată din galbenurile de pămînt, domină. Tot Ia Maeght, pe rue du Bac, expune litografii policrome americanul Kelly. Litografiile sale sînt tonice, culoarea vie susține suprafața.
Venit pentru prima dată la Paris, te duci pe Champs-Elysée, la Invalizi, întîrzii în Cité la Notre-Dame, la Sainte Chapelle, pe chei la buchiniști, în Le Marais, în Place Vêndome, la Luxembourg, în Cartierul latin etc,, da/ preocupat mai ales de artă, mergînd pe jos pe cheiul Senei, între piața Concordiei și Muzeul de Artă Modernă, descoperi cu bucurie statuia lui Mickievicz de Antoine Bourdelle, una dintre operele cele mai importante ale artistului, și cum nu te așteptai la aceasta, surpriza este cu atît mal mare; la capătul drumului propus, între Muzeul de Artă Modernă al secolului XX și Muzeul de Artă Modernă al Primăriei, îți reține atenția « Franța salutînd aliațH » de Bourdelle.
în Place Saint-Germaine des Prés, după ce ai întîrziat într-o librărie cu cărți de artă — Llbreriede TArcade — ieșind çí vrînd sã răsfoiești cartea achiziționată,
vezi vizavi o grădiniță retrasă, cu bănci, unde descoperi monumentul dedicat de Picasso prietenului său Guillaume Apollinaire, Pe un soclu, scund, un cap de femeie — de două ori mărime naturală. Pe soclu, citești : «Ce bronze, oeuvre de Pablo Picasso, est dédie par lui, a son ami Guillaume Apollinaire ». Te cuprind evocările și emoționat depeni în gînd firul vremii, cînd acești doi amici și alții cu ei, combateau pentru cubism.
Tot printr-o întîmplare, lingă Rotonde, pe Montparnasse îl descoperi înfășurat în mantia sa pe Balzac al lui Rodin, statuie care aînsemnat atîtaîn inițierea și desfășurarea artei moderne, iar în curtea Luvrului.în spatele Muzeului de artă decorativă, un adevărat muzeu în aer liber cu operele lui A. Maillol.
Întîlnești însă și destule opere comune, făcute în decursul timpului și care păstrează amprenta și amintirea anilor în care au fost create.
Parisul este un oraș deosebit de nuanțat și tolerant. Această toleranță și marea tradiție a culturii franceze a generat o spiritualitate și un mediu deosebit, în care se întîlnesc, se confruntă și se dezvoltă, cele mai diverse cui ente șl personalități.
De o parte Salon des Artistes Français, la Grand-Palais, cu kilometri dc pictură mediocră, de altă parte protestatari, avangarda cu artiști care caută să încetățenească șl sa dezvolte căi noi și o nouă estetică.
Paralel cu cartoanele luì J. Miró de la Maeght, cu guașele lui Serge Poliakoff de Ia Dina Vierny, cu cinci maeștri contemporani de tradiție francez? :J. Dubuffet, Fautrier, Yves Klein, Lapique, Ta!-Coat, de la Andre Schoeller Jr., cu Hars Arp, de la Denise Rene, cu Schneider, de pe bulevardul Saint-Germain, la Arnaud, cu marea expoziție a sculptorului Etienne-Martin, de la cele două galerii Gilson, rue de Seine și Breteau de pe Bonaparte, cu cei trei sculptori Tinguely, César si Roel d'Haese de la Muzeul dc Artă decora-tivă, cu expoziția sub «Semnul lui Pausanias » de Ia sediul revistei «XXème siècle», cu marea retrospectivă Calder de la Muzeul de Artă. Moderna și cu atîtea și atîtea expoziții importante se desfășura și acest Salon des Artistes Français.
Am poposit și aici o dimineață întreagă. Pictură» sculptură, grafică, ceramică» arhitecturi» într-o sală imensă. Tot felul de artiști. A. Serebreaceff expune peisaje din 1932, — un artist în viață poate expune

orice i se pare că-I reprezintă. Médaillé d'rlonneur» Médaillé d Or, Médaillé d Argent, Hors Concours încununează succesele.
Locul de onoare cu medalia de aur i-a fost conferit lui Serge Ivanoff, prezent în expoziție cu trei pînze dintre care cea premiată, de 3 x 3m. în această lucrare
(urmare Γη pag. 58S)

ASALTUL MÎN1OS AL LIMITELOR
Pe marginea unor articole din revista «Aujourd'hui» 49, 50/1965
ANCA ARGH IR
DEREC BOSHIER: «Location», 1964
La o masă rotundă în jurul ultimului salon de artă «Comparaison » (Paris), s-au putut auzi aceste mărturii :   '   -   ' *
D. Chevalier: «... Lipsa cea mai gravă e lipsa unei scări a valorilor. Toate tendințele sînt așezate pe același plan, au aceiași importanță, și pînă la urma, absența criteriilor de selecție și a ierarhiei mî se pare mai curînd păgubitoare. , . » '
Gassiot Talbot :«E cu neputință pentru un criticcît de cît «angajat» să conceapă un asemenea egalitarism. ,. »
Frîntura de discuție se referă la manifestările celor mai tinere curente. După Pop'art, « noul realism », creațiile « cinetice », apare o mișcare provizoriu denumită «mitologia cotidianului», care se anunță ca o grupare de procedee « ready-made » sub deviza unui fel de umanism tandru, și care îmbrățișează într-un conglomerat nediferențiat lucruri șl oameni.
Ceea ce aduce nou această etapă istorică creației de «obiecte», este agrementul spiritual, religie artistică întemeiată pe fetiș. Dacă « obiectul » plastic e un simbol al crešțiunil mal curînd decît o creațlune determinată, atunci actualele «mitologii cotidiene » nu fac decît să demonstreze acest lucru prin metoda reducerii la absurd ; « obiectul », după ce a fost, semn abstract, semnul autonomiei față de formele preexistente din natură §l p.rtă, a devenit propriul

lui semn resemnat să nu mai însemne decît. . . un obiect. Ca orice agnosticism, « mitologia-cotidia-nă » face apel la crez, fetiș, magie, plasate în zona tehnicii, chimia materialelor noi, construcție cinetică. (Profitînd de faptul că această tendință « n-a fost încă definită pînă la capăt », Gassiot-Talbot sugerează să i se spună « eteaeterism », butadă plină de adevăr). Artistul se leapădă de durerea de a crea și regăsește plăcerea de a produce, ca un artizan al ciberneticii și al chimiei; un Lacey face roboți-actori, un Bellegarde face cabine policrome pentru clinica terapeutică : așadar, lucruri menite unei imaginare utilități. Lipsind voința de expresie — mobilul subiectiv al luptelor dintre curente — curentele s-au unit sub semnul producției de obiecte, care a anulat divergențele, pînă ieri pedant semnalate între modurile avangardei. « Nu sînt nici pictor, nici sculptor » declara un artist. Refuzul de a se lăsa clasificat, refuzul oricărei definiții restrictive, fobia « genurilor » determinate, suprimarea « Idloamolor », totalitarismul optic care-șl revendică misiunea de a crea tot ce o-cupă loc în spațiu: desigur că, sub auspiciile acestui « tot » care e lumea vizibilă, părticelele, curentele, îșl pierd conturul. Revendicarea libertății absolute îșl atinge limita: libertatea de a nu exista. Sfîșletorul strigăt « anch'io sono pittore » sună acum negativ dar, paradoxal, cu aceeași veleitate de a fi — «Nici

eu nu sînt pictor ! ».în nr. 49 și 50 ale revistei AujourcT hui, o seamă de articole și cronici arată că în noua artă britanică fenomenul s-a precipitat mai clar, probabil favorizat de starea de soirit a tinerei intelectuali-a tăți « mînioase ».
« Domeniile picturii, sculpturii, producției de obiecte și construcții sînt pe cale do a se contopi. Nu există o diferențiere limpede. .. Tehnicile nu mai constituie motiv suficient de distincție între un idiom artistic și altul. . . stilul însuși nu mai poate stabili o clasificare în un tip de artă și altul. .. » scrie lasia Reichardtîntr-un articol de conspectare a tendințelor calificate drept «filozofice » ale artiștilor tineri din Anglia.
Actuala acțiune a tineretului minios nu se atinge însă de implicația umană a creației, ci de natura ei materială, pe care vrea să o identifice cu producția generică de forme. Deturnarea artei de la « spiritual » la «material » e o tentativă mai veche, legată de consecințele neoplasticismubiu a cărui filozofie îngăduia această Interpretare contradictorie. (Mondrian urmărea, dimpotrivă, spiritualizarea formelor tehnice, un fel de salvare a vizualului de pericolul tehnicității formelor din peisajul lucrurilor industriale). Tez-zle esteticii « formative » au încurajat această evaziune a practicii artistice către practica producției mecanice. Speculînd asupra condiției comune : lucrul
asupra materialului, și în absența oricărei angajări umane, această artă vrea să se confunde cu o industrie.
Alianța nonconíormismelor, armistițiul subit între tdigeranții artistici, aie însă o explicație mult mai simplă decît este consecința ei filozofică : e vorba, s-ar părea, de a concura cu forțe unite, pe cel mai puternic creator ele forme din societatea modernă : tehnica. Proiectate în spațiu, formulele abstracte devin texturi, structuri, volume, armonii și echilibre, adică organisme care nu exprima, ci sînt statica sau dinamica formelor. Știința domină, dă nota, oferă cheia succesului. Noul scientism al artei e stimulat de această realitate, cu atît mai puternică în societatea în care creația nu-i opune nici o contrapondere. Dar în acest cîmp de activitate arta e un intrus, un renegat care și-a abjurat natura și funcția socială pentru a deveni științifică si tehnică Fanatică si veleitară ca orice

neofit, ar.a aceasta renegată diformează și golește de idei formele utilitare pecare le mimează. De aici : grotescul acestor suprafețe de rastere tipografice, al acestor corpuri «cinetice» cu destinație fals-uti-litară.
Iconografia mișcării arată forme de o crispată tehnicitate, forme bastai de, nici expresive, nici uzuale. Comentatorii mișcării motivează această veleitate cu o nobilă tensiune romantică: «Aceștia (tinerii mînioși n.n.) cred că arta trebuie să-și asume lumea și viața în totalitatea lor, o totalitate care să nu excludă nimic ». (Simone Frigerio, Auhourd'hui nr. 49). Asaltul limitelor artei poate avea un lustru filozofic, de revizuire a domeniului artei. Stă în firea «tinerilor mînioși » refuzul adevărurilor acceptate. Practic însă — și arta e prin definiție practică — asaltul limitelor artei, ca orice expansionism, e dovada unei acute sărăcii interne: absența umanismului. Poate că printr-o iluzie de optică psihologică, din imediată apropiere, lucrurile se văd altfel. Exegețu acceptă deturnarea arcei de la expresie la tehnică precum un dat obiectiv, inexorabil, al realității : « epoca în care arta se automatizează ca și viața economică » ; « Pictura, devenită obiect de agresiune fizică, și nu emoțională,

liniștește publicul prin obiectivitatea ei»; «. . . Ingeniozitatea acestor sculpturi se exprimă nu numai în relația imaginilor utilizate, ci și în abilitatea pur tehnică a roboților cu funcțiuni
extrem de complexe. . . Artistul nu se sinchisește de problemele esteticii» Casia Rsichardt, Aujourd'hui nr. 49, « Les expositions à Londres).
Mimetismul spiritului critic care își asumă doar sarcina de a fumila faptului artistic analize morfologice și termeni inedîțî e mai concludent d scit însuși faptul de creație, pentru vidul disponibil al unei intelectualități — nonconformiste fără a fi găsit obiectul real al protestului, inovatoare iară a urmări sensul estetic al inovației.
Disponibilitatea infinită a înțelegerii nu-i, cum s-a părea, o lucidita-e consecventă, ci e tocmai contrariul ei — atunci cînd începe să vadă si să laude haina împăratului gol.
« Dacă există o criză, atunci în c'ipa de față criza și nu-i o noutate — se află înainte de toate în oameni », scrie cu gravitate R. Bordier în ai cicolul său « A quel saint se vouer?» (Aujourd’hui nr. 59).
Scientismul, falsa obiectivitate a pus stăpînire și pe o anume critică mondenă, ocupată să descopere și să catalogheze fenomene. O adevărată critică științifică ar trebui să năzuiască la salvgardarea discernă-mîntului față de opera unui artist care «nu-și pune probleme estetice ».
TÊSS JAROY; « Capitol i, 1965
DAVID HOCHNEY : «Caii fot nía Bank », 19έ4
ag
III

EXPOZIȚIA «TAPISERIILE
TINERILOR EGIPTENI »
(Muzeul de artă decorativă-Paris martie —mai 1965)
în inima Parisului contemporan, pe rue de Rivoli, a poposit, pentru trei luni, o lume de artă pe cît de originală și de fermecătoare, pe atît de neașteptată în forma și conținutul ei. Arta străveche a țesăturilor copte reînvie îmbinînd tradiție și actualitate, realitate și legendă, cunoaștere și fantezie, meșteșug și creație. în această colecție de țesături decorative lucrate de copiii și adolescenții unui sat egiptean la cîțiva kilometri sud de piramide, totul are farmecul neașteptat al unei povești spuse pentru oameni mari cu cuvinte ale copiilor.
în 1943, un arhitect egiptean, RamsesWissa Wassef, a creat un mic atelier cu războaie de țesut pentru copiii școlii primare din satul Harrania. «Aici, spune Wassef (referindu-se la țara sa), milenii de cultură și de civilizație au lăsat, cu toată sărăcia materială actuală, o urmă impalpabilă, dar indelebilă ». Atelierul s-a dezvoltat, numărul micilor artiști a crescut, o artă nouă s-a desăvîrșit, care, prin prospețimea, prin sinceritatea, prin optimismul și prin originalitatea ei, și-a cîștigat o justificată apreciere.
Pe războaie de « haute lisse », cu lina toarsă pe loc, vopsită cu culori vegetale din plante special cultivate în sat, copiii de la opt ani în sus au învățat meșteșugul străvechi al țesutului, realizînd covoare sau panouri decorative ale căror dimensiuni variază între 30 cm și 2,50 m. Copiii care lucrează fără cartoane de schițe, improvizînd direct pe războiul de țesut, n-au văzut, spune Wassef, nici un muzeu, nici o operă de artă; ei merg rar la oraș și regiunea în care locuiesc este lipsită de tradiție artizanală.

Expoziția cuprinde 78 de piese. Subiectele sînt luate din lumea animalelor (ibiși, antilope, cămile, păuni, cai, cîini, pisici, păianjeni), din peisajul înconjurător (palmieri, portocali în floare, păsări în mlaștină, copacul cu maimuțe, cămilele deșertului), din viața oamenilor locului, cu preocupările și ocupațiile lor cotidiene (orezărie, femeie curățînd porumb, vînătorul și plasa, ceartă în sat, călăreț atacînd un leu, fiară amenin-țînd satul) sau chiar din mitologia bibliei (Facerea Lumii, Nunta din Cana, Sodoma și Gomora, Intrarea în Ierusalim).
GEORGETA OȚETEA
Tapiserie egipteană cu pomi și păsări
Affcuì expoxîției «Tapiseriile tinerilor egipteni »
Țesfcturi coptă (detaliu)

Această lume, văzută cu ochii copiilor, trecută prin sensibilitatea lor și transpusă în țesătura firelor de lînă colorată, este plină de viață și de sugestie, de expresie și de poezie. Temele sînt armonios compuse, într-o desfășurare ritmică, într-o ordine sugerată adeseori de însuși subiectul ales. Nici o stîngăcie nu pare ciudată, nici o disproporție nu este supărătoare .
Culoarea joacă, în fiecare din aceste compoziții, rolul expresiv cel mai important; ea creează iluzia de profunzime, șocul de prim plan, accentul unic sau accentele care unifică ori fragmentează ansamblul.
Abia după ce ochiul a receptat, cu înaintare, cromatica variată — cînd violent contrastantă, cînd discret nuanțată, formată din nenumărate pete de culoare strălucitoare sau din mari suprafețe somptuos lumi noase — cromatică ce te prinde în ambianța ei de basm și de realitate totodată, intră în joc spiritul analitic. Atenția se îndreaptă atunci către ansamblul compoziției, îi constată densitatea, vivacitatea sau, dimpotrivă, molcoma desfășurare, grația jucăușă, Nimic din senzația de mecanic a unei asamblări calculate în vederea unui efect scontat, nimic din monotonia unei repetiții în spirit meșteșugăresc. în această artă, spontaneitatea și sinceritatea expresiei sînt creatoare de atmosferă.
Aceste compoziții în care plante, animale, oameni sînt tratați pe același plan de importanță, ca dimensiuni, ca rol narativ sau ca element episodic, degajă o notă de captivant umor. Este o lume a prezentului, în care realul se îmbină în mod firesc cu fantasticul, în care chiar Imposibilul cade sub simțuri,
Proprietățile expresive ale liniei sînt ingenios și multiplu valorificate. Astfel, linia se desfășoară în curburi grațioase, e frîntă brusc sau reluată după pauze mai scurte ori mai lungi. E, cînd izolată, cînd dublată sau triplată. Se întoarce la punctul de plecare sau se pierde pe un drum cu nesfîrșite ocolișuri. E vioaie și calmă, bruscă și fluentă. Și toate aceste linii laolaltă conturează, fără efort, fără căutare, cu o știință instinctivă a mișcării sau a staticului, fermecătoare și deplin închegate imagini.
Sînt lucrări făcute de copii parcă anume pentru ei înșiși și numai întîmplator pentru oameni mari.
Cu «acest limbaj al unei mari tradiții, regăsită ca din instinct, pe malul Nilului » s-a realizat una din expresiile cele mai reușite, mai autentice ale artei decorative contemporane.

NOTE
ALAIN J O U F
FROY DESPRE BRÂNCUȘI

în 1964 a apărut în editura Gallimard cartea lui Alain Jouffroy, «Une révolution du regard ». Cartea cuprinde o bogată culegere de articole, interviuri și scurte eseuri asupra unor artiști și probleme contemporane. Spicuim cîteva din titlurile capitolelor: «în căutarea unei noi imagini a omului», «Raza invizibilă a suprarealismului », «Spre o nouă interpretare a operei de artă », « Situația tinerei picturi la Paris», «O vizită la Brâncuși, cu puțin timp înaintea mortii sale ».
în continuare, reproducem în traducere articolul referitor la Brâncuși, pe care autorul l-a cunoscut, e drept, mai puțin, dar care e totuși emoționant prin mărturia ce ne-o aduce despre marele nostru compatriot.
0 vizită la Brâncuși, cu puțin timp înaintea morții sale
Un artist este de multe ori inaccesibil, se ascunde îndărătul atitudinii pe care-o adoptă, pentru a apăra ceea ce este el cu adevărat. Nu se dezvăluie decît pentru foarte scurte momente, a căror raritate le face de neuitat. Singură, opera constituie o confesiune, vorbele nefiînd niciodată destul de puternice spre a-í purta greutatea.
Brâncuși, pe care l-am văzut ieri întins pe un pat minuscul, într-o cameră care semăna cu cabana unui vînător din extremul Nord, Brâncuși care, timp de ore, contempla globul terestru de sticlă pe care 1-a suspendat deasupra Iul, murmu-rînd : « Descopăr alte lumi dincolo de lume », Brâncuși este dintre acei foarrc rari artiști care au realizat o disimulare aproape totală a personalității lor. Nu despre el vorbește, ci despre acea parte secretă al cărei păzitori sîntem. Și nu vorbește decît în șoapta.
Trebuie să te strecori printr-un coridor scrîmt, că apleci capul sub poarta acestei încăperi joase șl înguste, ca să intri în atelierul său. Cineva a aprins
584
focul. Un prieten — un vecin. Acest credincios ne dezvăluie, una cîte una, foarte frumoasele, foarte purele, miraculoasele sculpturi care vor obseda cu siguranță memoria umanității: Pasărea, Cocoșul, Prințesa X, Foca, Noul Născut, Domnișoara Pogany, Leda. Elemente ale templului iubirii și ale coloanei fără sfîrșit contribuie să facă din acest atelier pustiu, unde focul pîlpîie, un loc sacru ; sacru tot așa cum era acel cuptor lîngă care Heraclit venea să se așeze spunînd : «Și aici locuiesc zeii ». Spiritul, si numai spiritul de decantare, singur, umple această cameră albă.
Sînt emoționat, fără vorbe, cînd revin lîngă Brâncuși. Manina, care mă însoțește, tace și surîde. Stăm pe marginea acestui mic pat de pustnic. Ascult liniștea noastră cum ai asculta-o pe aceea a marilor intervale ale lui Webern, și recunosc insinuarea inefabilului. Afară, ploaia continuă să cadă, izolîndu-ne încă mai mult de agitația pariziană, această uriașă cușcă de veveriță.
Я »
Brâncuși nu vorbește. Murmură. Evocă India și cele trei Păsări care ar fi trebuit să-și găsească locul în Templul Iubirii, dacă el ar fi fost realizat: o Pasăre neagră, o Pasăre albă și o Pasăre de aur. Visează. Cu voce tare.
Ar fi trebuit să-l întîlnesc pe acest om acum zece ani. Mi l-am închipuit privindu-i operele: integru, solitar, simplu și familiar în aparență, dar inaccesibil. E încă mai asemănător cu ceea ce este excepțional în arta sa, decît ml-aș fi închipuit, Este străin de ceea ce se numește orgoliul unul creator. Pentru el, potopul, de pildă, este o realitate mal evidentă, mal actuală decît toate evenimentele zilei. E « dezhlpnotlzat » de cotidian. Șl rìde cu un rîs de copil malițios,

care a înțeles tot misterul lumii, privind o pasăre înăl-țîndu-se, sau soarele dlspărînd în spatele unei coline. Reînvie emoțiile esențiale, Inițiale, care ne-au stîrnlt în copilărie fascinația definitivă în fața măreției.
Un artist este aici, printre noi, în tăcere — mai enigmatic decît un incendiu pe străzi, într-un ceas al dimineții — ca să ne apropie de măreția pe care « existenta cotidiană » încearcă în fiecare zi să ne-o r ascundă.
Este aici, ca să ne purifice spiritul de mediocritatea, superficialitatea pe care viața de fiecare zi a putut să ni le imprime. Se spune că arta tinde de cincizeci de ani să se substituie religiei. Este adevărat? în tot cazul, Brâncuși, în felul lui, este un metafizician, dar așa cum erau filozofii înainte de Socrate, sau așa cum au fost unii înțelepți din Orient. Fără dogmă, fără teorie, chiar fără program. Cu umor. Te face să te gîndești la acel bonz zen care, atunci cînd a fost întrebat de către unul din discipoli, sfios și șovăitor, care este «adevărul budismului», a tăcut îndelung, apoi, fără nici o explicație, s-a întors, a plecat, lăsîndu-1 pe cel ce-i pusese întrebarea în tovărășia unei găleți de apă care se afla alături. Sau la altul, care răspundea unor asemenea întrebări, printr-o ușoară lovitură de baston în capul discipolului.
Dar Brâncuși se poartă de parcă nu ai avea nici o întrebare să-î pui. De parcă n-ar avea nici o învățătură de transmis. Și tocmai în această rară discreție a unui maestru care refuză să fie tratat, ca atare, în această modestie suverană, surîzătoare, eu văd cea mai frumoasă formă de înțelepciune ce poate fi atinsă în Occident, Nici o nevoie de a vorbi lucruri sublime cu el. El nu încearcă nici să te seducă, nici să te facă să împărtășești cunoașterea la care a ajuns.
Privește printre gene, cu acea bunătate ironică ce lasă să se străvadă cea mai crudă indulgență : aceea a înțelegerii. N-a spus nimic ca să te convingă de ceva, de Indiferent* ce. și, totuși, despărțindu-te de el, te simți mal ușor, mai senin, mal aproape de adevărata și misterioasa ierarhie a lucrurilor. Prezența sa a acționat asupra noastră ca și operele iul ; prin tăcere.

CURENTE, TENDINȚE Șl
PERSONALITĂȚI ÎN
ARHITECTURA CONTEMPORANĂ

{иггrare din pcg, 5&3)

să creeze un sistem teoretic unitar» capabil să cuprindă toate domeniile și să rezolve toate problemele arhi
tecturii moderne*
Animat de umanismul caracteristic deceniului de după război, el voia să rezolve contradicțiile societății capitaliste printr-o gigantică reformă arhitecturală : « Instinctul primordial al oricărei ființe vii este de a-și asigura un adăpost. Diversele clase active ale societății nu au un adăpost potrivit, nici muncitorul, nici inte-
lectualul.
0 problema de construcție constituie cheia echilibrului rupt astăzi: arhitectura sau revoluție » *
N-a putut depăși niciodată acest sociologism naiv, reformist — credința că arhitectura poate rezolva contradicțiile sociale — pentru a înțelege adevăratul motor al societății umane, forțele care o împing înainte și o pot transforma.

«LA MACHINE λ HABITER»**

Prima problemă atacată de Le Corbusier, considerată a fi problema nr, 1 a « civilizației mașiniste », a fost problema locuinței omului modern,

a omului oprimat de dezvoltarea haotică, tentaculară a orașului capitalist, strivit de condițiile inumane de trai din această cetate trepidantă, asurzitoare, înecată în praf și fum, lipsită de soare, aer și verdeață,
între 1910–1920 el a elaborat studii și proiecte denumite « casa Domino », « casa Citrohan », «casa Monol » și în sfîrșit « Immeuble-villas » (imobilul cu vile), studii în care apare pentru prima oară un nou mod de a gîndi locuința modernă, standardizată șl construită în serie prin mijloace industriale.
Treizeci de ani avea să evolueze șl să se dezvolte soluția locuinței moderne de masă în creația Iul Le Corbusier, pînă s-o poată realiza pentru prima oară
* V«rj un* erchiwaur·, p»g. 227
** Vers une architecture, peg. 731 «Смаеке o meilni de locuit »
în celebra « Unité d'habitation » din Marsilia, construită între anii 1947–1952.
★
încă din primele sale studii, el concepe locuința ca «o mașină de locuit».
Termenul «mașină» ocupă un loc important în scrierile lui Le Corbusier. La începutul secolului nostru, perfecțiunea mașinii, standardizarea, execuția perfectă a obiectelor în serie exercita asupra spiritelor o adevărată magie. Mulți credeau că stăpînirea mașinii, supunerea ei nevoilor omului sînt suficiente pentru a transforma societatea, iar atingerea perfecțiunii mașinii – un ideal pentru întreaga producție umană, inclusiv cea spirituală.
Vila în serie « Citrohan » (denumită astfel prin asociație de idei cu automobilul în serie Citroen) era concepută din elemente standard, ca un automobil, un autobuz sau o cabină de navă, ca o « mașină de locuit » practică și tot așa de ușor de folosit ca și mașina de scris.
Dar vila izolată nu poate rezolva problema locuinței în orașul modern, cerînd suprafețe de teren enorme. De aceea Le Corbusier trece în 1922 la ideea «imobilului cu vile »: un bloc cu 16 etaje, format din 120 de vile suprapuse, de un cubaj redus, avînd fiecare grădină proprie.
O organizare hotelieră asigură serviciile comune ; clădirea este dotată cu un restaurant cu bucătărie modernă, o sală de sport cu pistă de 300 m pe terasă, – care este transformată în parc și solar – o sală de serbări etc.
Căsuța individuală cu grădiniță, multiplicată, Izolată fonic, suspendată deasupra unei străzi fără circulație auto, lumina, aerul șl verdeața Invadînd locuințele care funcționează perfect, ca o mașină modernă, dînd locatarului « la Joie de vivre »* I Totul pare deosebit de seducător.
Realizată după 30 de ani la Marsilia, Ideea șl-a arătat viciile ascunse.
* bucuri* de « tril
Un imobil avînd o plastică arhitecturală puternică, expresivă, sculpturală, cuprinzînd 350 de apartamente pentru 1.600 locuitori, își înalță cele 17 etaje în mijlocul unui spațiu împădurit, la marginea orașului, bucu-rîndu-se de o panoramă excepțională: de o parte marea, de cealaltă munții.
Dar transpusă în realitate și ascultînd de imperativele economice, schema ideală a « imobilului cu vile » a devenit un corset în care sînt înghesuite cu greu, într-un sistem constructiv complicat și scump, apartamentele tip, dispuse ca «sticlele într-un rastel ». Aceste apartamente nu funcționează bine, avînd comun cu mașina doar reducerea

Ia minimum a spațiilor necesare. încăperile, dimensionate după sistemul Mo-dulor*, sînt mici și sufocante: 2,20 m înălțimea dormitoarelor ! Nu au aer și soare (30% din încăperi nu au aerisire și lumină directă), nu au posibilitatea de izolare a camerelor (dormitorul principal face parte, la o cotă superioară, din chiar încăperea de zi), iar din living-room, vederea peisajului înconjurător este obstruată de parapetul loggieî, extrem de înalt din motive de plastică exterioară.
în forma realizată, formula de locuință a lui Le Corbusier — care trebuia să rezolve ca prin farmec toate problemele orașului modern — s-a dovedit neviabilă.
Ideea era în întregime justă : în secolul XX, milioane de oameni aspirînd la o viață civilizată, demnă, nu pot fi cazați mulțumitor decît prin metodele cele mai avansate șl mai economice: metodele industriale, în locuințe în serie.
Locuința în serie este o necesitate istorică și Le Corbusier — alături de Walter Gropius — are marele merit că a militat printre primii pentru realizarea ei. El a demonstrat în mod strălucit că locuința în serie — necesltînd studierea minuțioasă a tuturor elementelor locuinței, în căutarea « tipului » — aduce adăpostul omului la porțile frumuseții.
El a înțeles totodată că o locuință fundamental nouă necesită și un mod de trai fundamentai nou, care nu » * !J®duJorr *l$tT   barn pe scara umani.
Inventât cta Le Corbusier.

exista, în condițiile societății capitaliste. De aceea el a luptat pentru ca « ochii oamenilor să vadă » frumusețea și perfecțiunea mașinii, învățînd să locuiască în ea.
Modul de a locui reprezintă o parte importantă a modului de trai al oamenilor. Le Corbusier, anali-zînd schimbările produse în viața oamenilor de evoluția socială și economică, a propus construirea în serie a unei locuințe elaborate conform unor parametri tehnico-științifici ideali. Absolutizînd ideea «mașinii de locuit » și împingînd-o la extrem, Le Corbusier a dat însă locuinței sale dimensiuni cît mai apropiate de ale cabinei de vapor, uitînd că o călătorie cu vaporul durează 10 sau 20 de zile, în timp ce într-o locuință construită din beton armat trebuie să trăiască cel puțin patru generații de oameni. El a micșorat spațiul locuinței sub limitele biologice și psihologice admisibile și aceasta a dus la eșecul « unității » de Ia Marsilia, în care oamenii refuză să locuiască.
Noua concepție spațială a interiorului locuinței modeme a fost experimentată și dezvoltată de Le Corbusier în cîteva vile construite în Franța, dintre care vila de la Garches și vila Savoye de la Poissy constituie două capodopere ale creației arhitecturale moderne.
Nefiind limitat de condiții economice restrictive, și aplicînd cele 5 principii enunțate în acești ani *, el redistribuîe componentele locuinței conform analizei modului de funcționare a activităților casnice, concepute ca un proces tehnologic complex, mer-gînd de la prepararea mîncării la odihnă și recreere.
Tehnica sanitară modernă și principiile de igienă pătrund în locuință prin instalațiile bucătăriei — transformată într-un laborator — ale băii — curată ca o sală de operație — prin finisajele ușor de întreținut, prin marile suprafețe vitrate prin care pătrunde din plin soarele, aerul, ozonul plantațiilor înconjurătoare, realizind un înalt grad de confort.
Dar confortul singur nu crează încă o arhitectură, un cadru uman.

Marele plastician duce mal departe lecția primită de la Adolf Loos — creatorul unei noi ambianțe interioare în locuința modernă.
Noul conținut al arhitecturii îmbracă forme noi, de o rară puritate șl expresivitate plastică,
* ri&nvl liber (s«parar«g structurii cpnitrucțlv· d· parați), •cop«ri| иь<«гай, fațada liberi, йгжг· orizonul·, conițrucți· pa piloni pantru a «libera solul.
586
Spațiul arhitectural este gîndit ca o suită de imagini plastice, o « plimbare arhitecturală » care introduce a patra dimensiune — spațiu-timp — în perceperea arhitecturii: ochiul sesizează treptat frumusețile ei și numai după parcurgerea totală poate fi realizată unitatea ansamblului.
Proporții perfecte — controlate prin trasee regulatoare, ca în epoca Renașterii — imagini poetice, lirice — ca acea contopire intimă între living-room și terasa-grădină — volumul interior conceput ca o sculptură putînd fi percepută din diverse puncte de vedere care dau mereu alte imagini plastice, permanenta întrepătrundere a spațiului interior și celui exterior, crează acea «joie de vivre » a cărei realizare Le Corbusier a urmărit-o toată viața.
LA VILLE RADIEUSE*
De la locuința colectivă — singura capabilă să rezolve și să adapteze marele oraș necesităților vieții moderne — Le Corbusier trece în mod logic la problemele grave ale urbanismului contemporan.
Astăzi pare extraordinar .faptul că încă în 1922 Le Corbusier prezenta o dioramă pentru « un oraș de 3 milioane locuitori », propunînd — într-o vreme cînd nimeni nu se gîndea la reconstrucția orașelor — o soluție pentru o metropolă cu funcțiuni multiple rezolvate unitar.
El încerca să aducă orașul — osificat în evoluția sa de secole — la necesitățile vieții moderne : locuința, munca, odihna, viața civică și circulația a milioane de oameni concentrați într-un spațiu restrîns și trebuind să regăsească contactul pierdut cu natura.
Aici apar primele încercări de a stabili relațiile reciproce dintre diversele zone și funcțiuni ale orașului, de a rezolva problemele de circulație, de a reduce distanțele prin construirea orașului în înălțime, de a desființa « strada-coridor » eliberînd terenul și lăsînd să pătrundă în locuințe aerul, lumina, verdeața.
Soluția, de un cartezianism abstract șl rece, era încă schematică șl rigidă. Ea avea să treacă prin multe faze, să se precizeze șl să se dezvolte cu prilejul elaborării unor proiecte concrete pentru Paris, Barcelona, Alger, Anvers, Buenos Aires, Chandigarh. De la oraș, el avea să treacă la întregul teritoriu,
* « Orzjul radio» », Importanti lucrar· d« urbanism a lut l. Corbualar, «pirulí In 193S țl «vlnd ta «ubiltlui ««¡«
unei doctrino de urbanhni pantru dotar·» dvlll*»țl«lmaf|n|»ț» ».
propunînd un sistem de sistematizare a localităților rurale.
« Orașul-radios » este conceput de Le Corbusier ca prelungirea firească a « locuinței radioase » ;
« Materialele urbanismului sînt soarele, spațiul, arborii, oțelul și betonul armat — în această ordine și în această ierarhie*.
Soarele trebuie să intre în locuință tot timpul anului ; pentru aceasta el nu trebuie oprit prin « locuința din față » specifică « străzii-coridor ».
în fața locuinței trebuie să existe spațiul liber, care constituie o determinantă a bunei stări, cu o valoare psiho-fiziologică esențială.

în jurul locuinței, arborii, meniți să pună în contact direct omul cu natura, rezervîndu-se solul — eliberat prin construcția în înălțime — pentru parcuri, alei de plimbare, terenuri de sport și piscine.
Acoperișul în terasă e rezervat « unităților de sănătate » : dispensare, creșe, săli de cultură fizică, spații de helio și hidroterapie, grădini cu arbuști, flori și gazon etc.
Circulația auto se face pe autostrăzi, la 5 m înălțime, pietonului fîindu-i redat întreg solul. Automobilul și pietonul nu se întîlnesc niciodată.
La primele etaje ale blocurilor — magazine și unități de deservire aduse Ia îndemîna locatarilor.
în acest fel, orașul este conceput dinăuntrul locuinței înafară, el dezvoltîndu-se ca un organism viu pentru rationala îmbinare și satisfacere a celor patru funcțiuni principale : — a locui, a circula» a munci, a se recreea — și pentru a reda oamenilor « bucuriile esențiale » : soarele, spațiul, verdeața !
Le Corbusîer n-a putut construi nici un oraș : Chan-digarh — noua capitală a statului indian Punjab — singurul oraș care se construiește astăzi după planurile sale, nu poate fi încă apreciat.
Dar majoritatea ideilor sale, eliberate de schématisme și dogme absolutizante, fac parte azi din teoria modernă a urbanismului.
După 30 de ani, multe din ele par încă utopice, societatea modernă neavînd posibilitatea sa Ie realizeze.
Dar omenirea înfăptuiește astăzi lucruri care ieri nici nu puteau fi măcar visate.
UN VISĂTOR LUCID
Ceea ce caracterizează viața lui Le Corbusier este lupta dramatică, pasionată și utopică pentru trans* punerea în realitate a unor idei în care a crezut cu
* Con<rti4l «I IV-lw CJ.A.Mo Ațtna,
obstinație pînă la sfîrșit» chiar și atunci cînd viața îi dovedea lipsa de contingență a viziunii sale cu realitatea*
Vizionar cu o personalitate vulcanică, pornind de la o analiză lucidă a societății capitaliste ale cărei tare congenitale, exprimate cel mai pregnant în criza orașului modern, haotic și sordid, le-a demascat cu rară virulență în numeroase scrieri-pamflet — Le Corbusier a construit cu perseverență și răbdare un întreg edificiu teoretic și a elaborat sute de proiecte menite, după credința sa, să creeze omului modern cadrul de viață corespunzător necesităților și epocii sale.
A fost un raționalist prin analiza lucidă a societății, prin modul științific de abordare a problemelor, prin credința sa fără limite în virtuțile supreme ale ordinii și armoniei născute din tehnică și știință, prin străduința sa de a crea un nou sistem de gîndire a arhitecturii, prin năzuința permanentă către puritatea și perfecțiunea cristalului geometric.
A fost totodată un poet al formelor, pentru care singurul mijloc de expresie era cel liric.
între aceste două extreme s-a consumat drama personalității sale creatoare, aflate sub semnul unei permanente contradicții interne : pe de o parte o inventivitate plastică inepuizabilă, împinsă de temperamentul său la absolutizări și extrémisme ; pe de altă parte, o nevoie de ordine, de claritate absolută, în spiritul marii tradiții carteziene franceze.
Raționalist prin metodă și liric în expresie, deseori raționalismul său a slujit doar la justificarea pozițiilor sale plastice, lirismului și poeticei sale mondrianiste.

Pentru el, analiza științifică a tuturor elementelor realității cotidiene, efortul pentru realizarea unității între arhitectură șl tehnică modernă, n-au constituit scopuri în sine, ci au fost subordonate ideii sale centrale: a reda omului armonia, frumusețea, bucuria de a trăi.
A avut multe erori; de multe ori analiza sa a fost subiectiva; deseori a încercat să adapteze realitatea, ideilor sale; plastician înainte de toate, a subordonat uneori formei ahitecturale, funcțiunile șl logica constructivă.
Multe din aceste erori provin din neputința realizării. Arhitectura se cere realizată, Ideile el — experimentate șl verificate în practică. Decenii de-a rîndul societatea sa — care nu í-a Iertat niciodată critica acerbă, refuzul de a accepta compromisurile ți utilitarismul ei meschin — l-a respins Ideile, l-a lovlț șl l-a jignit, refuzîndu-l orice construcție Importantă,
preferind unul experiment riscant, o platitudine «sigură». A trăit drama alienării într-o societate ostilăsau, în cel mal bun caz, indiferentă, drama multora dintre marii creatori ai secolului nostru. Așa se explică și evoluția creației sale, trecerea de la formele optimiste, clare și cizelate ale arhitecturii sale din anii 20, la cele frămîntate, pline de neliniște, brutale și quasi-expresionlste ale ultimelor sale opere.
A fost un mare artist, prin forța și sinceritatea cu care a crezut într-un ideal estetic al cărui limbaj a
unei suprafețe considerabile de pictură originală. Repictarea și limitele ei de întindere sînt depistate de specialist la o observație minuțioasă cu ochiul liber, dar același examen nu poate stabili întinderea degradărilor picturii originale. Numai radiografia este aceea care încunoștințează de starea de conservare a stratului original și înfățișează imaginea reală a picturii autentice, determinînd prin aceasta și oportunitatea îndepărtării repictărilor.
Respectul pentru opțiunea artistului obligă însă pe cercetător să se mulțumească numai cu informațiile razelor, în cazul imaginilor ascunse, condamnate la neființă de proprii și exigenții lor creatori. Variante de compoziție, restituite de pelicula radiografica, ilustrează momente de creație, deosebit de interesante pentru istoria elaborării tabloului. Deseori, compoziții finisate, cu o valoare independentă, au fost rînduite în simpla funcție de strat preparator. Considerate de autorii lor drept lipsite de interes, acestea nu pot intra în istorie decît pe un drum lăturalnic și numai grație undelor electromagnetice. Dacă pentru unii autori fenomenul acesta se conturează sub forma unul accident cu totul întîmplător, la alții — șl aici s-ar putea cita spre exemplificare Nlcolae Grigorescu — depistarea prin radiografìe a unor opere ascunse nu mal constituie o surpriză.
Studiul caracteristicilor de factură ale Imaginilor suprapuse, în raport cu evoluția artistului respectiv, poate atesta Intervalul de timp care le separă, rezultînd uneori șl elemente Interesante do datare.
fost în cea mai mare parte creat de el ; a fost un mare plastician ale cărui opere, de o mare expresivitate și perfecțiune a proporțiilor, sînt unice în panorama arhitecturii contemporane.
Istoria ultimilor 50 de ani de arhitectură contemporană este dominată de personalitatea sa și astăzi este greu de imaginat cum s-ar fi dezvoltat arhitectura contemporană fără efervescența produsă de operele sale, fără puternicul catalizator pe care l-au constituit ideile sale.
RAZELE X ȘI RESTAURAREA PICTURILOR

(urmare din pag. 569)
Există și o altă categorie de tablouri formate din imagini stratificate care aparțin însă unor autori diferiți și asocierea lor n-a fost mediată de necesități de restaurare, în care caz dreptul la lumină al ultimei imagini nu poate fi pus în discuție decît dacă un studiu serios și foarte documentat ar dovedi existența dedesubt a operei unui mare maestru.
Acest studiu consemnează în primul rînd deosebirea de concepție, stil și factură artistică, care separă radical imaginile ca fiind de artiști, școli sau epoci diferite. Uneori lucrurile se complică pînă într-atîta, îneît se poate ajunge la infirmarea autenticității compoziției expuse, dacă compoziția acoperită aparține unei epoci posterioare.
Studiul picturii nu se poate lipsi de serviciile razelor X. Cercetarea condusă pe ansamblul imaginilor radio-grafice, obținute după tablourile unuia și aceluia? autor, revelează constanța în folosirea aceluia? pigment, în folosirea pensulei sau cuțitului, în forma șl mișcarea tușei și ușurează stabilirea unor caracteristici personale pe baza cărora se pot rectifica atribuții eronate, se pot descoperi falsuri și copii.
Nu rare sînt cazurile cînd falsuri ?î copil au trecut foarte multă vreme, la adăpostul uneî similitudini excelente de suprafață, chiar pentru cel mai mari specialiști, drept opere Indiscutabil autentice. Mîna copistului, timidă șl subjugată asemănării exterioare» nu va pătrunde nervul și logicul originalului, după cum nu va atinge siguranța ?i spontaneitatea Iul. Dovada că nu cunoaște cu exactitate dozajul în

amestecul culorilor șl că nu a avut la îndemînă aceeași calitate de pigmenți» se precizează pe filmul radiografìe, odată cu celelalte stîngăcil de ordin mai puțin material, enunțate mai sus,
Serviciile aduse de razele X practicii restaurării picturilor au făcut posibile unele foarte interesante realizări ale atelierului de restaurare din Muzeul de artă al Republicii Socialiste România; documentațiile obținute cu ajutorul lor ilustrează aspecte multiple, generate de diversitatea problemelor ridicate de fiecare tablou in parte.
CORNELIA DANEȚ
(urmare din pag, 573)
însă pentru a îngădui imediat o închegare unitară. Repetăm însă că, fără tăgadă, descoperim o anumită unitate de accent, legată de o anumită vigoare temperamentală. Dar între tușul « Case pe Vistula » și alte lucrări ca « Întîlnirea », « Lamentație », sau « Cracovia » etc., — realizate în fanteziste jocuri de linii aproape total libere și sărăcite de vibrația concretului — există discrepanțe mai mult sau mai puțin accentuate, de care artista va trebui să țină seamă cu critică luciditate, în viitor.
Astfel, o mai adîncită cultură plastică transfìgurìnd imaginile, oricît de libere, va îngădui o meritată evoluție, din ce în ce mai convingător organizată Intim.
N. ARG. A.
CINCI SĂPTĂMÎNI ÎN FRANȚA
(urmare din pog, 579)
rint reprezentate 16 nudurl pe malul mării ca niște naiade șl șase figuri cu gesturi de Invocare în prim plan. Opera aceasta — ca și

celelalte două de altfel – e făcută cu meșteșugul, mentalitatea șl priceperea unul artist
583
din Renaștere. Sesizezi însă – și la Paris totul e parcă mai evident – un manierism El Greco și în procedee: colorat în umbră și grizat în lumină, gama, tonalitatea amintind de asemenea El Greco.
K. Yamaguchi – am numărat zece artiști cu nume japoneze – realizează de asemenea un portret de fată în maniera și mentalitatea lui Antonello da Messina, în care și modul de a întinde pasta și punerea în pagină și folosirea tonului local sînt ale lui Antonello. Aceste culmi manieriste, ale căror nume nu spun nimic în Paris, desfășurau kilometri de pictură mediocră și pitorească. Aici îți dai seama că unii ar ține omenirea în loc zeci și sute de ani, repetînd și imitînd la infinit. De altfel, cu unele excepții, situația este aceeași și în alte saloane, unele pe care le-am văzut, ca Salonul de desen și pictură de apă, Salonul de artă sacră – acesta mai variat (expuneau aici și grupul de letriști : Gelpe, Lătur, Lemaître, Spacagna)și Réalité Spirituelle. Această situație care nu privește numai arta de tradiție ci și arta abstractă, i-a determinat pe unii să dea alarma împotriva amatorismului. într-un centru cu peste 30.000 de pictori și unde evident, numai cîteva sute se impun prin creația lor originală și de amploare.
Proclamarea Salonului refuzaților, care apoi a devenit al independenților, de către Napoleon al lll-lea, a fost o necesitate istorică, pentru că cu oricîte presiuni și rugăminți de a mai fi primit Renoir ori Cézanne care trebuia să se recomande drept elevul lui Pissarro, sau proteste ca acela al Iui Cézanne către suprainten-dentul artelor A. M. de Nienwerkerke, care a rămas mărturie a vitalității marilor artiști și opacității mediocrilor din jurii, încredințați că-și fac datoria, nu se putea schimba această mentalitate, dovadă că în forme retrograde s-a perpetuat pînă astăzi. Așa a apărut necesitatea artiștilor adevărațl de a se detașa, de a-și crea propriul lor mediu și propriile lor saloane, care au dus viața plastică șl au ridicat creația pe culmile pe care le cunoaștem. Parisul a oferit astfel posibilitatea ca unii să se poată dezvolta în folosul culturii, Iar alții să conserve lumea tradiției academice. De altfel, aici totul este respectat, totul este luat în serios, în 1925, cîqd Calder a expus «Circul » său montat dloramlc cu arlechlnl, clownl, animale, jonglerii pe bîrmă (de aici de altfel șl-a dezvoltat mobilele), Parisul a rît» șl a socotit această lucrare drept o extravaganță
americană. Astăzi, arta lui este înconjurată de elogii, iar « Circul » este expus în cadrul marii retrospective de la Muzeul de Artă Modernă. Prea multe greșeli s-au făcut în aprecierea și promovarea artelor, – nu numai cu impresioniștii și cu Cézanne, cu Van Gogh și Modigliani, dar și cu Brâncuși, căruia Franța nu i-a cumpărat nici o lucrare, și cu Kandinsky, care n-a fost luat în seamă toată viața – pentru ca astăzi să nu se facă totul cu mai multă luare aminte.
Eram în sălile Muzeului de artă decorativă, la expoziția sculptorilor: Roel d'Haese, César și Tinguely. Mașinăriile lui Tinguely făceau un zgomt infernal. Urmăream vizitatorii: cei mai mulți se amuzau, tineretul le cerceta cu interes. Operele lui sînt concepute în forme diferite, cu un dinam electric și un piston, care plimbă ritmic un lemn, o pană, o cască, însoțite de tot felul de gîjîituri și zgomote. Una dintre aceste sculpturi-mașinî, avînd montat un radio – lămpile se și vedeau – transmitea un fel de muzică gîjîită, cu crîmpee de cuvinte englezești, fluturind sincronizat cu muzica, o pană de puf. Efectul, al

unui spectacol de moși, un fel de distracție populară. O altă mașină pusă pe două tălpi curbe, plimba cu ajutorul unui piston, un lemn gros, făcînd destul zgomot, în timp ce toată sculptura-mașină» se legăna în ritmicitatea lemnului purtat. Văzînd această expoziție-spec-tacol m-am întrebat : dacă Pevsner a realizat în sculptură ideea de sfredelire a spațiului, de contradicție la legea gravității, de ce acest lucru nu ar căpăta și alte desfășurări, nu ar avea și o mișcare, o formă-spectacol?
Celelalte două expoziții ilustrează, cred, părerea că arta în formarea uneî personalități pornește de la haos, de la confuzie și, pe măsura realizării operei, totul se clarifică, se ordonează. «De la haos spre Cosmos », cum spunea Paul Klee. Acest lucru poate fl urmărit în desfășurarea multor artiști.
Cele mal vechi opere de Roêl d’Haese erau din 1955: tot felul de bucăți de bronz asamblate prin sudură. Cu cît se apropie da 1965 încep să apară cîte o mină disparată» o pălărie etc. Formele se ordonează, se echilibrează. Apar titluri ca «Somnambulul». Ultima sa lucrare șl cea mal mare ca dimensiune, depășind mărimea naturală» reprezentîndu-l pe Don Qujote călare, este realizată cu o înțelegere remarcabl-
lã. Materia obținută din turnarea bronzului păstrează amprenta focului.
Ca și Roël d’Haese, și César revine la figurativ după ce a practicat și el la rîndul său o artă brută. Și la unul și la celălalt se simte vag exemplul sculptoriței Germaine Richier, ca și profitul căutărilor de materii ale lui Jean Dubuffet și Tapies. în căutările lor există însă o mare îndrăzneală» tendința de-a se regăsi»
César, mic de statură, cu părul neglijent, cu mustăți stufoase, încălțat cu bocanci, firesc și degajat, explică tehnic cum și-a făcut sculpturile.
Tot la Muzeul de artă decorativă, expoziția arhitectului Niemayer, prezentată sub formă de texte scrise, proiecte și fotografii. « Socotesc că pentru ca opera arhitecturală să devină o operă de artă propriu-zisă, prima condiție este ca ea să conțină un minimum de creație, adică o contribuție personală a arhitectului. Dacă nu, ea nu face decît să repete formele și soluțiile cunoscute, care devin puțin cîte puțin academice ori anacronice. » Cu acest text, reprezentând o declarație făcută ziarului Le Monde, intri în gîndirea sa despre arhitectură. Ca și Fernand Léger, care într-o discuție cu Blaise Cendrars afirmă: «Cu nuanțele Cézanne s-a terminat. Nu mai revin la ele», și Niemayer, în formulări limpezi, își exprimă crezul său artistic. Despre Palatul Prezidențial din Brazilia scrie că nu l-a voit nici rece, nici tehnic și nici de o puritate clasică și dură cum se obține de obicei din linii drepte. « L-am voit, dimpotrivă, plin de forme visătoare și poetice ». Această claritate de concepție estetică m-a îndemnat și mai mult să cercetez și să observ totul cu mare luciditate. Vroiam să văd în afară de expoziții, la diferite galerii și anumiți artiști moderni ca*. Mathieu, Wols, Hundertwasser, Domoto, Istrati, Natalia Dumitrescu, Vasarelly, Dubuffet, ultimele realizări cu Pictorul șî modelul de Picasso, Dodeigne, Roger Bissière, Esteve, Chagall, Brâncuși — cu Brâncuși, la Muzeul de Artă Modernă, am întîrzlat îndeosebi — V. Brauner, Max Ernst, Maryan, Atlan, jean Bazaine, Manessier, Le Moal, Damian, Riopell, Tanaka șa.
La Garnier, am putut vedea tapiserii de Lurçat, Le Corbusier, Zadkln, Plaubert, Picart le Doux, Hilaire, Adam, lar de Picasso și Lurçat ceramică pe rue F» Saint-Honoré șl pe rue de l’Unlverslté unde am văzut și desene cu totul remarcabile de H. Matisse,
Dacă Parisul este orașul teatrelor, al literelor, mai presus de orice el este orașul pictorilor. Zecile de mii de artiști îi dau o coloratură

tipică și specifică. Circa 300 de galerii de artă, o mulțime de anticari de mobilă, tablouri, covoare, sculptură, academii libere de artă și unele dintre cele mai mari muzee din lume.
în Montmartre, în Place du Tertre, șuvoaie de străini vin să vadă cartierul pictorilor, atrași de faima lui Utrillo, a basilicii Sacré Coeur și a acelui pitoresc spectacol de pictură în piață, după dorința clientului. Aceste aspecte, cu vitrinele, neegalatele vitrine pariziene, cu istoria scrisă copios peste tot, cu spectacolele – am asistat la un spectacol « Son et lumière » cu catedrala Notre-Dame ca decor – și nenumărate expoziții.
în parcul Muzeului Rodin 37 de sculptori americani, la muzeul Galiera sculptură Babei 65, Consagra desene la Stadler, măștile lui Darain (bronzuri) la Chardin, Schneider la Arnaud, pictură sovietică la Galeria Peintres du Monde, Etienne Martin, Poliakoff etc.
Etienne Martin, unul dintre cei mai mari sculptori ai vremii, m-a interesat îndeosebi. Ai impresia că « Locuințele » sale spirituale, cum își intitulează majoritatea operelor, se inspiră de la malurile cu cuiburi de lăstuni. într-una dintre operele cele mai realizate, prin niște găuri în adîncime, savant ritmate, apar tot atîtea forme pline, care amintesc capetele de broască țestoasă, ieșind din găurile unor cuiburi. Acest joc inedit dă operei un efect plastic de mare interes. De la formele baroce, tratate cu un elan romantic, a atins în unele realizări recente, o ordine și un echilibru remarcabil. Golurile pe care Ie obține în sculptura sa, în echilibru cu formele mari, au și rolul de legare a operei cu spațiul înconjurător. Expoziția a fost organizată simultan în două galerii și a avut un mare răsunet printre cunoscători.
Răsunet a avut și expoziția de guașe a lui Serge Poliakoff de la Dina Vierny. Teoretizîndu-șl pictura, Poliakoff afirmă că un obiect este vid pentru alt obiect. Această constatare se reflectă fericit în punerea în spațiu a formelor cu care-șl organizează suprafața. Descins din cubism, cu o tematică restrinsi, ceea ce face ca unii să-l reproșeze că se repetă, întrebuințează cu mare rafinament grlurile șl știe să folosească tonurile reci prin care licărește fondul cald, cu mijloace de mare colorist. în compunere, are tendința de a situa
centrul de greutate și de atenție în afara pînzei, tendință de temperament nordic.
Pentru a încheia, ar mai fi de amintit expoziția « 1000 de ani de vitralii » de Ia Strasbourg, unde erau expuse opere ale unor artiști moderni ca T. V. Does-burg, Rouault, Chagall, Veira da Silva, Kay-Sato, Jaque Villon, Gromaire, Casty, Roger Bissière, Políacoff, Manessier ș. a., retrospectiva Rouault de la Colomar cu 62 uleiuri și acuarele și apoi, desigur, toate muzeele din Paris cu marile comori pe care le conțin, neuitînd Manufactura Națională de Tapisseries des Goblins et des Beauvais, cu Galeria și atelierele, ansamblul UNESCO, Muzeul pedagogic – unde am văzut expozițiia « Copilul în regatul imaginii » cu lucrări de copii între 6 și 18 ani și o expoziție internațională de copii, organizată de Universitatea populară a artelor frumoase din Viena, Catedralele din Chartre, Rouen, Strasbourg, cu muzeele și monumentele din aceste orașe, și Colmar cu Catedrala Sf. Martin, și muzeul Unterlinden cu operele lui Chongauer și altarul din Jssenheim al lui Grunewald.
Arta modernă franceză se sprijină pe un meșteșug și pe o temeinicie demnă de mentalitatea vechilor confrerii. Braque sau Roger Bissière, Etienne Martin, Poliakoff sau Jean Dubuffet își construiesc viziunea pe o știință a suprafeței, a raporturilor și formelor, deosebită. Totul se

continuă și se dezvoltă pe niște repere mari : raționalismul luì Descartes, clasicismul Iui Poussin, Cézanne, Seurat. Aici simți deosebit de limpede, că tot efortul de a învăța, de a înțelege procedee și meșteșug, de a fi contemporan și de a-ți înțelege epoca, trebu ie să ducă Ia stimularea, dezvoltarea unei spiritualități. Numai de aici începe într-adevăr marea creație.

întegrarea într-o spiritualitate îți dă forță morală, te împinge spre rigoare și eroism în a urmări esențialul și țelul mare. O spiritualitate care-i a ta, clădită șl fasonată de viața șî istoria poporului tău, care-și crează în secole un caracter propriu și în care te încadrezi și slujești, întreținînd un mediu care să hrănească convingerea că un artist are mereu de îndreptat cîte ceva în munca sa, să sprijine și să dezvolte o scară de valori șl de elite.

« N-am umblat năuc pe glob » spunea Brâncuși. Deși a stat aproape o viață de om la Paris, de aici » din mijlocul poporului său, șl-a tras seva și energia pentru marea sa operă.

SOMMAIRE

EXPLICATION DES IMAGES

СОДЕРЖАНИЕ

подписи К РИСУНКАМ

ходящееся ленное из структур, встречено неодобрительно швейцарской прессой, считающей его «материалистической пропагандой, имеющей целью совращение студентов ....
1930. План «Вуазен» по систематизацiи! и реконструкцiи! центральной части Парижа, предусматривающий концентрацию се в нескольких «картезианских» небоскребах................ 1936. Министерство народного образования в Рио де Жйпсйро. Архитекторы: консультант Ле Корбюзье; Лучка Каста, Оскар Нимайер и др.
Архитектурные элементы и приемы, впервые примененные в Южной Америко.«Ле Корбюзье ¡занимает в бразильской архитектуре господствующее положение; его участи© не ограни*
543
544
545
545
546
547
548
549
549
551
552
553
553
556
557
558
558
чилось одним зданием, по распространилось и ня другие возведенные нами строения, на которых его влияние имело столь же решающее значение». (Оскар Нимайер в 1960 г.)..
1955. «Изображение I (Быки)». «Пуристская» геометрия заменена борьбой полной драматизма. Картина эта — страшная, яростная, беспощадная схватка без свидетелей; дуэль между художником и им самим». (Л.К. 1960)............
1950. Часовня в Рошан.
Новьпi шаг в архитектуре Ле Корбюзье, поражающий и приводящий в замешательство. Новое пластическое выражение, не считающееся ни с какими законами геометрии, которая когда то считалась господствующей, а только с поэтической фантазией ; пейзаж сдер-
жанного порыва внутри и стремительного
высвобождения снаружи.
«Зрительная акустика — новое ?
денное в область

вве-
рм. Формы производят
шум или молчат; одни говорят, другие слу-
шают »
1952—1956. Шандигарх (Индия).
1IS
У подножия Гималаев возникает новый го-
род, первый, который можно осуществить.
Деталь фасада Дворца правосудия выражает
мощный «грубый » стиль последних лет твор-
чества Ле Корбюзье, отмеченный

Legenda corectă a imaginii de la pag. 483 (nr. 10/1965)
ION GR. POPOVICI: Papînîan - pîacri.

579
579
580
581
581
582
583
583
Redoc(/e reWstef; Constantin Mille 5—7—9. telefon 13 75 At л,
întreprinderea Poligrafica «Arta GrafUS». ¿.leâlZn'vï’i Ïi 102 Pθ
6 ,Un‘
ABONAMENTE LA ARTA
PLASTICĂ PE ANUL 1966, SE
POT FACE LA UNIUNEA
ARTIȘTILOR PLASTICI —
BUCUREȘTI. CALEA VICTORIEI 155
INSTITUȚII: LEI 204 PE 12 LUNI
INDIVIDUALE : LEI 180 PE 12 LUNI
CONT VIRAMENT: 071020 D.O.B.
40 541
MHmmta·

*
Λ